L'ŒIL

200 FRANCS · HUIT PAGES EN COULEURS

REVUE D'ART

SUISSE FRANCS 2.50 · BELGIQUE 34 FRANCS · NUMÉRO 10 · OCTOBRE 1955



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 10 • OCTOBRE 1955

Rédaction : 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.

Direction : Georges et Rosamond Bernier.

Secrétaire générale de la rédaction : Monique Schneider-Maunoury.

Directeur technique : Robert Delpire.

Publicité : Société française de régies : Guy Duverne, directeur, 2, rue du Colonel Driant. Central 86-15. Paris 1er.

L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, Avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Nos chroniques



Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Jean Lavaud : Inventaire de la Crète ; Louis Anfray, Marc Riboud : Van Gogh ; Routhier : Le paysage fantastique ; Joubert : Manessier ; Sabine Weiss : Collection Breton ; Louis Dangel, Robert Doisneau, Cinémathèque de Paris : Fernand Léger.

Les photographies en couleurs sont de Lavaud : page 11 ; Louis Anfray et Conzett et Huber, page 12 ; Bibliothèque Nationale, page 23 ; Giraudon, pages 24-25 ; Lacoste, pages 26 et 38 ; Facchetti, page 37.

Notre couverture : *Max Ernst :* Paysage-effet d'attouchement *(1934-35).*



Notre prochain numéro

Ce numéro spécial — qui sera vendu au même prix que nos autres numéros — sera consacré à l'art russe. Il constituera un document sensationnel car il présentera un ensemble unique de reproductions et d'études sur les icones, les fresques, la peinture, l'architecture et la sculpture dans la Russie des Tsars et la Russie des Soviets.

ABONNEMENTS

12 numéros

France et Union française : *2 200 fr. ; chez G. Bernier, éditeur, 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe (R. C. Seine 54A 14375) CCP Paris 11 96 432*

Suisse : *fr. s. 27.- ; G. de May, 6, chemin des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique : *fr. b. 375.- ; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 267-88 (Bruxelles).*

Angleterre : *£2.15.- ; A. Zwemmer Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London W. C. 2*

U. S. A. : *$ 8.- ; L'Œil, 33, Av. de la Gare, Lausanne (Suisse).*

Autres pays : *francs suisses 31.- ; Sedo, 33, Av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international.*

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse), Dépt Offset

Inventaire de la Crète

PAR HÉLÈNE CANDILIS

On dispose maintenant d'un répertoire photographique complet de la civilisation minoenne

Christian Zervos, l'éditeur des Cahiers d'Art, a rapporté récemment d'un voyage de plusieurs mois en Crète de très nombreux documents photographiques. Il a ainsi constitué une iconographie complète de la civilisation de cette île, qui a joué un grand rôle dans l'histoire du monde méditerranéen.

« La Méditerranée, dit Hegel dans sa *Philosophie de l'Histoire*, est le cœur du vieux Monde, elle le conditionne et l'anime. Sans elle on ne saurait représenter l'histoire universelle, qui serait comme l'ancienne Rome ou Athènes, sans le *forum* où tout se réunissait ». — Les fouilles entreprises en Crète au début du 20e siècle par un négociant grec au nom prédestiné de Minos Kalokairinos et par Sir Arthur Evans ont allongé de deux mille ans la vie de cette étendue d'eau dont les grandes « routes salées » ont rapproché les hommes les plus variés et harmonisé les expériences les plus diverses. Si bien qu'à côté de sa signification purement géographique, le terme *méditerranéen* a graduellement acquis, au cours des cinquante dernières années, une valeur ethnographique, linguistique, religieuse et culturelle, qui ne cesse de s'approfondir.



L'entrée nord du Palais de Cnossos découvert en 1900 puis restauré par Sir Arthur Evans.

On parle, en archéologie, d'une civilisation méditerranéenne qui part d'un néolithique particulièrement évolué et qui atteint son apogée, pendant l'âge du bronze, dans l'île de Crète, d'où elle s'étend dans tout le bassin de la Méditerranée. On évoque aussi une religiosité méditerranéenne primitive ayant servi de fondement aux religions historiques qui se sont constituées après l'invasion des peuples aryens et sémitiques. L'histoire de l'art enfin a montré l'existence d'une unité de culture méditerranéenne, une sorte de *koiné* qui n'a d'équivalent que dans celle que réalisèrent les Grecs à partir du 6e siècle et les Romains du temps d'Auguste.

Dès le 3e millénaire on voit s'ébaucher une véritable communauté internationale, intégrant, dans un vaste réseau d'échanges matériels et spirituels, les villes du Delta du Nil et des côtes syriennes, la Troade luxueuse et d'un éclat un peu barbare, au carrefour des routes d'Europe, d'Anatolie, et de l'Egéide.

Au centre de ce monde on trouve la ronde des îles de la Mer Egée, les Cyclades qui, entre 3000 et 2500, possèdent une indiscutable suprématie navale. Les rivages les plus lointains sont déjà éclairés par le rayonnement égéen dont la spirale solaire qui marque les poteries aussi bien de Malte et de Sicile, que de Crète et d'Anatolie, est le symbole. Les barques effilées, qui sont représentées sur les vases des Cyclades, ces galères assez légères pour qu'on puisse les haler chaque soir sur la plage, ont donné très tôt à la navigation méditerranéenne, une grande importance. Tandis que les continents d'Europe et d'Asie sont parcourus par des hordes sans cesse renouvelées d'envahisseurs, la Crète, protégée par la mer, se développe librement. Les Crétois allèrent chercher le bronze en Grèce continentale ; ils se mirent à le fabriquer en quantité considérable et en fournirent à tous les pays d'alentour. Dès le 25e siècle, la navigation méditerranéenne avait fait de la Crète un grand centre économique. Des ports comme Palaikastro et Zacro, où l'on a trouvé les sceaux dont les marchands cachetaient leurs ballots, des villes industrielles enrichies par la métallurgie, comme Gournia, avec ses ruelles étroites et ses petits ateliers qui évoquent tant d'activité, constituèrent des centres d'attraction nouveaux, étapes entre le continent oriental et l'Europe inconnue. Les bijoux d'or et les admirables vases de pierre multicolore retrouvés dans les tombes d'un îlot aride comme Mochlos montrent ce qu'est déjà la fortune des navigateurs et des marchands. Vers 2000, les puissantes seigneuries de Cnossos, de Phaistos, de Mallia ont assez de ressources pour se faire bâtir des palais, systèmes grandioses d'appartements, d'ateliers, de magasins et de sanctuaires. Elles inaugurent une longue période de fortune et de gloire. La céramique crétoise produit des chefs-d'œuvre dans le style dit de «Camarès». Une conception de la vie déjà luxueuse et confortable apparaît : aux stucs rouges unis succède une préparation plus fine, sur laquelle on peint de véritables fresques à décor floral, tel le « cueilleur de safran » du palais de Cnossos, qui détache en bleu sa silhouette pleine de mouvement en se penchant, sur un fond rouge, pour saisir les fleurs pâles. Le palais de Mallia est l'exemple le plus authentique de l'architecture crétoise entre 2000 et 1600. Les salles de réception, luxueusement dallées, sont



Les fouilles de Cnossos. Au premier plan l'escalier et le couloir qui conduisaient à la chambre des Piliers sacrés. Au fond, le mont Jouktas.

précédées d'antichambres avec banquettes ; la plus grande est divisée en trois nefs par des piliers carrés. Dans les magasins, d'énormes jarres *(pithoi)* enfermaient les grains, l'huile et le vin du prince.

Cette accumulation de richesses n'est pas sans rapports avec les événements dramatiques qui se déroulaient dans le Proche-Orient. Sur les empires égyptien et babylonien, sur l'Egéide même, se déversent encore une fois des flots d'envahisseurs, que l'on désigne sous le terme général d'Indo-Européens. Or, tandis que la Grèce et le Proche-Orient tombaient dans la barbarie qui rétablissait partout le régime seigneurial ou le nomadisme, en Crète, au contraire, la conséquence des invasions aryennes fut après une brève période de troubles (1750) la destruction progressive du régime féodal et l'avènement de l'empire de Minos (1700-1400). L'évolution économique qui en résulta et la crise de la navigation syrienne permirent aux marins crétois de s'emparer de l'hégémonie maritime. L'Egypte allait bientôt céder à la pression des nomades Hyksos que le mouvement général des peuples poussait vers le Sud (1710). La Crète, restée seule hors d'atteinte des invasions, allait s'élancer à la conquête de la mer et constituer une véritable thalassocratie orientée à la fois vers l'Asie et vers l'Europe.

Cnossos, sur le rivage qui fait face à la Grèce, entretient des rapports toujours plus fructueux avec les Achéens de la péninsule en voie de « crétisation », tandis que Phaistos, sur le rivage méridional, ne commerce guère avec les rudes pasteurs qui campent maintenant sur les bords du Nil. Cnossos aspire à l'hégémonie ; vers 1450, les palais de Phaistos, Haghia Triada, Tylissos sont rasés ; ce qui restait en Crète du régime féodal fut balayé. « Minos », symbole de la dynastie qui, de 1700 à 1400, fit la grandeur de la Crète, devient le monarque absolu et de droit divin.

Minos est le représentant du Dieu-Taureau, l'incarnation du Minotaure, dont l'image s'offrait partout sur les murs et se dressait sur la porte de la demeure sainte. Homère l'appelle « compagnon du grand Zeus ». Nous savons aussi par les auteurs grecs que tous les neuf ans Minos montait sur la montagne sacrée — le mont Jouktas — pour communier avec le Dieu et se soumettre au jugement de son maître. Si le Dieu était mécontent, Minos



Ci-dessus, dans la salle du trône du Palais de Cnossos, la fresque dite du Griffon et le célèbre siège de Minos.

disparaissait de la terre ; mais, s'il avait l'approbation du Tout-Puissant, il revenait avec une nouvelle provision de sagesse et de puissance. L'île était alors dans l'angoisse. On offrait des victimes de choix et c'est pour ces fêtes peut-être qu'était réservé le tribut de sept jeunes gens et de sept jeunes filles exigé tous les neuf ans. On aurait donc tous les droits de se représenter Minos sous les traits d'un despote oriental. Mais les fouilles du palais de Cnossos ont ressuscité la figure du Minos légendaire, avec tant de force et de réalisme qu'il est impossible d'établir le moindre parallélisme entre le dandy fleurdelisé qui se pavane sur la fresque de Cnossos et les figures colossales des despotes égyptiens. On ne trouve pas en Crète la moindre trace d'une démesure pareille aux pyramides des Pharaons. Sera-t-on déçu le jour où on lira les textes crétois dont on n'a pas encore trouvé la clef ? Peut-être découvrira-t-on pourquoi tremblaient les enfants de Mégare quand on leur racontait les histoires de la Scylla, la chienne de mer attachée à la nef de Minos... Toujours est-il que l'humanité qui apparaît à travers l'art crétois évoque une idée de royauté diffuse à tous les êtres, qui n'a rien de l'humilité orientale devant le Roi des Rois.

C'est en 1900 que Sir Arthur Evans a eu la chance unique pour un archéologue de mettre à jour l'ensemble grandiose que l'on appelle Palais de Cnossos. Les archéologues ont pensé que le Labyrinthe n'était autre que le Palais lui-même. En effet, la labrys y figurait assez souvent pour justifier le nom de labyrinthe ou de « demeure de la double hache ». Il s'agissait de loger dans les innombrables appartements du Palais le roi et sa famille, ses fonctionnaires, sa nombreuse domesticité, mais les loger avec une conception du confort que l'humanité a perdu pendant de longs siècles, une fois les Palais de Minos ensevelis. Une cour centrale longue de 60 mètres et large de 29, élément caractéristique de l'architecture crétoise, relie en même temps qu'elle éclaire les pièces qui l'entourent et dont le nombre augmentait au fur et à mesure des besoins : les chambres, les appartements, les sanctuaires, les salles de réception, les magasins s'ajoutent les uns aux autres et les îlots mêmes sont réunis par la transformation des ruelles en corridors couverts. L'aile occidentale du Palais de Cnossos est coupée en deux par une galerie longitudinale. A

droite, surmontés au moins d'un étage, les sanctuaires et les appartements de réception, avec la salle du trône où Minos siégeait au milieu de griffons. A gauche, le trésor, longue file de magasins où s'alignent les pithoi remplis de grains, de fruits secs, d'huile et de vin et les caissons de pierre remplis de lingots de métal ou d'objets de prix. Dans l'aile orientale, les salons, chambres à coucher, salles de bains, trésors, qui composent les appartements de la reine, sont commandés par un vestibule d'honneur et la grande salle des doubles haches. Le quartier Nord a au milieu une grande salle à onze piliers ; le quartier Sud avec ses trois étages superposés, desservis par un escalier orné de colonnes, est pris presque entièrement par les communs. Le Grand Palais avait ses Trianons : un Petit Palais qui présente une façade de 35 mètres et la Villa Royale avec vue sur la vallée par-delà les jardins.

L'absence, dans l'architecture du Palais, des qualités d'ordre et de symétrie qui font l'incomparable beauté des monuments grecs, est compensée par l'élégante ordonnance des terrasses superposées, les escaliers monumentaux, la variété obtenue par les escaliers dérobés, les salons en équerre, les portiques d'angle, les colonnes multipliées de tous côtés. L'éclairage — souci majeur des Crétois — était assuré par des courettes intérieures ou « puits de lumière » et par des fenêtres. Ces « puits de lumière » comptent parmi les éléments les plus originaux de l'architecture crétoise ; ils devaient produire une heureuse distribution d'ombre et de lumière. Il faut mentionner aussi le système de canalisation très perfectionné qui assurait l'écoulement des eaux de pluie et des eaux-vannes ; on a pensé trouver même un système de chauffage central.

A l'intérieur de ces palais, des fresques d'une perfection imprévue, d'une élégance fabuleuse, s'offrent à nos yeux. Cinq ou six couleurs pures, d'une grande vivacité, et notamment un « bleu séraphique » et un « rouge corrida » qui n'appartiennent qu'aux Crétois, semblent répandre la grâce royale sur tout un monde de plantes, d'animaux, de personnages. Dans la Villa princière de Haghia Triada, un chat sauvage guette, prêt à bondir sur un coq de bruyère, parmi des touffes de crocus, des lys rouges, des fleurs irréelles et des roches tapissées de lierre ; à Cnossos, un singe bleu cueille des tiges de papyrus ; deux grands dauphins et de petites daurades nagent parmi les coraux et les coquillages. Les « dames en bleu » étincelantes de bijoux, la « Parisienne » avec sa boucle sur le front et son corsage agrémenté du pli Watteau, la « Danseuse » en chemisette collante et boléro, évoquent une vie de cour qui a rayonné jusqu'aux châteaux des seigneurs de Mycènes et de Tirynthe. Les appartements royaux, à Cnossos, offrent des scènes de cette vie de cour, traitées en fresques-miniatures, où de minuscules personnages assistent à des spectacles ou des processions. Près d'une chapelle, les dames de la cour regardent d'une loge une fête, toutes avec des poses différentes. Ailleurs, un groupe de femmes exécute la danse rituelle, la foule s'étend jusqu'à une olivette où quelques dames sont assises à l'ombre. Au 16e siècle, apparaissent sur les fresques des cortèges de prêtresses, de musiciens et de porteurs d'offrandes. De la même période datent les grands reliefs en stuc peint dont il reste une puissante tête de « Taureau mugissant » et le « Prince aux fleurs de lys ». Le terme *palatial*, par lequel on désigne cette époque qui fut la plus brillante de l'histoire de la Crète, ne doit pas nous



Ce vase sacré en terre cuite orné de deux mamelles symbolisait la fécondité. Il provient des fouilles de Kalathiana (Minoen ancien III. 2400-2100 av. J.-C. Hauteur 9 cm).

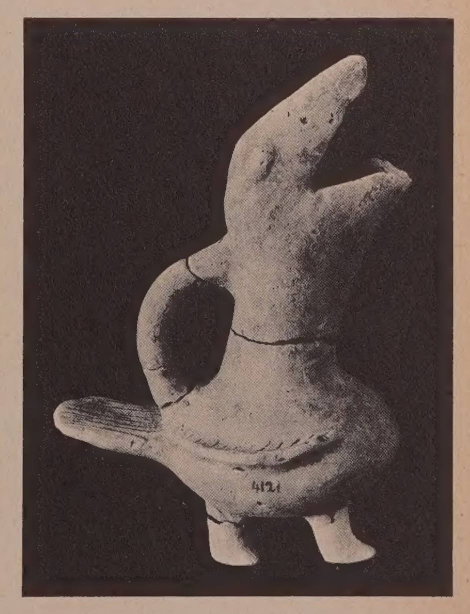
induire en erreur sur le caractère profondément urbain de cette civilisation. « Belle, grasse, bien arrosée, elle a des hommes nombreux à l'infini et quatre-vingt-dix villes » : les fouilles ont prouvé qu'Homère n'exagérait pas. Elles montrent presque toujours, autour d'un marché ou d'un petit palais, toute une ville aux maisons cubiques, à un ou deux étages, des rues qui se croisent, des chaussées avec des trottoirs et des rigoles. Les commerçants de Palaikastro et les artisans de Gournia devaient avoir les mêmes exigences de clarté, d'espace et de confort que leurs rois ! Des maisons modestes exhumées dans ces villes



Idole en terre trouvée à Cnossos (Néolithique. 6000-3000 av. J.-C. Haut. 9,5 cm.).



Idole en ivoire (Koumasa. Minoen ancien III. 2400-2100 av. J.-C. Hauteur 7 cm.).



Vase en forme d'oiseau (Koumasa. Minoen moyen I. 2100-1900 av. J.-C. Haut. 18 cm.).

rappellent par le nombre de leurs pièces les demeures princières. Mêmes constructions en largeur et à plusieurs étages, mêmes cours centrales d'éclairage, mêmes toits plats en terrasse où l'on aime probablement monter pour admirer la vue et dormir par les nuits chaudes, comme au palais de Circé. Si les majestueuses amphores de style « palatial » sont sorties des ateliers royaux, c'est dans les ruines des villes que l'on a trouvé les plus beaux spécimens de cette céramique dite « Camarès », et il y eut une époque où tous les Crétois aimaient boire dans ces gobelets ou ces tasses dont les parois n'ont qu'un millimètre d'épaisseur et que les archéologues ont appelé « coquilles d'œuf ».

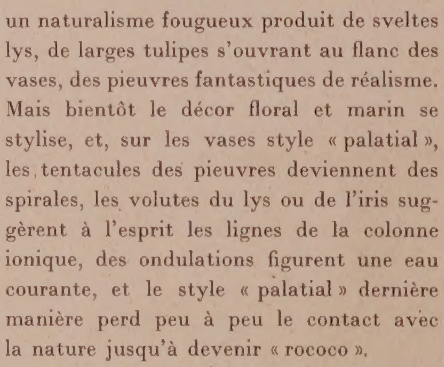
De tous les arts appliqués qui firent la gloire de la Crète, celui qui révèle le mieux le caractère artiste de ce peuple est la céramique. Avant même de connaître l'usage du four, les Crétois fabriquèrent des vases (qu'ils taillaient quelquefois directement dans la pierre) dont les lignes et les proportions sont étonnantes de perfection. Dès le début du IIe millénaire, les créateurs des vases de style « Camarès » savent donner autant de charme à l'harmonie des couleurs que de puissance à leur opposition. La spirale, importée des Cyclades, atteint à une élégance originale et raffinée. Les motifs végétaux, rosettes, iris, marguerites ou palmiers stylisés, viennent s'y mêler. Le plus caractéristique de ces chefs-d'œuvre est le vase au nénuphar de Cnossos, dont le fond imite un calice de nénuphar, aux sépales noirs veinés de rouge et aux pétales blancs. Le naturalisme, qui triomphe dans la peinture entre 1700 et 1600, s'affirme en même temps dans la céramique. A partir de 1600,



Tête en terre cuite (Kalo Horio Pediados. Subminoen, vers 1100 av. J.-C. Haut. 28 cm.).



Cette statue en terre cuite provient des fouilles de Karpaï. La déesse a la tête ceinte d'une couronne surmontée de quatre colombes (Subminoen, vers 1100 avant J.-C. Haut. 25 cm.).



un naturalisme fougueux produit de sveltes lys, de larges tulipes s'ouvrant au flanc des vases, des pieuvres fantastiques de réalisme. Mais bientôt le décor floral et marin se stylise, et, sur les vases style « palatial », les tentacules des pieuvres deviennent des spirales, les volutes du lys ou de l'iris suggèrent à l'esprit les lignes de la colonne ionique, des ondulations figurent une eau courante, et le style « palatial » dernière manière perd peu à peu le contact avec la nature jusqu'à devenir « rococo ».

Les Crétois gravaient aussi dans le cristal de roche, l'améthyste ou la cornaline, les sceaux, les bagues, les cachets qui nous ont conservé une image fidèle de leur vie. Le jour où une monographie assez détaillée présentera au grand public un choix des innombrables cachets qui ont été trouvés en Crète, il sera facile de reconstituer la vie quotidienne de ce peuple. Les cachets servaient à Minos et à ses fonctionnaires et le progrès de la puissance royale augmentait sans cesse le nombre des sceaux administratifs. Mais le simple marchand qui apposait son cachet sur ses contrats ou sur le ballot de sa marchandise avait l'ambition d'y laisser une empreinte originale de valeur artistique égale.

Les admirables travaux des sculpteurs, des faïenciers et des orfèvres crétois montrent la même curiosité insatiable à l'égard de la nature, la même observation scrupuleuse du monde, que leurs peintures murales et leurs poteries. Ces hommes, qui ont porté le nom de Minos sur tous les rivages de la Méditerranée, ne semblent pas avoir connu



Figurine en terre cuite découverte à Piskokephalo. La ceinture et la jupe large sont caractéristiques du costume de l'époque. (Minoen moyen III. 1750-1580 av. J.-C. Haut. 25 cm.).

la peur du monde. On voit quelquefois un navire attaqué par la monstrueuse Scylla. Mais peut-on parler de monstres ? Les fouilles de Gournia ont légué une des plus belles céramiques crétoises : un poulpe géant embrassant de ses tentacules la surface entière d'un vase. Cette bête n'a pas servi à décorer le vase. Elle n'est pas un prétexte ; elle a sa propre personnalité et, avec les quelques plantes marines parsemées entre ses membres, elle forme un monde en soi qui fut observé par un artiste avide de saisir dans chaque être sa ligne caractéristique, sa vérité propre, sa majesté bien « minoenne ». On n'a pas vu depuis les symphonies animales de Lascaux et d'Altamira un art évoquant une pareille intégration de l'homme dans le monde animal. Mais l'homme ne dissimule plus sous les traits de l'animal son humanité naissante ; il se montre ici maître de ses mouvements, dans une sorte de communion sympathique avec le cosmos floral et animal, qui évoque une forme supérieure de *jeu*, jamais atteinte depuis.

La petite déesse au serpent fait songer par sa grâce et son élégance aux « Tanagra » grecques auxquelles elle est de quatorze siècles antérieure. Les seins dénudés — symbole de la fécondité — elle brandit des serpents que les Crétois considéraient comme des animaux sacrés. Sur sa tête, un de ses attributs, la colombe. Cette statuette en faïence, haute d'une trentaine de centimètres, date du Minoen moyen III (1750-1580 av. J.-C.) ; elle a fait partie du trésor de Cnossos. ►


65



Un exemple du style de « Camarès », style des céramiques crétoises les plus parfaites : ce vase en terre cuite à décor polychrome provient du premier Palais de Phaistos. (Hauteur 26 cm. Minoen moyen I. 2100-1900 avant J.-C.)

Le Crétois peut d'ailleurs passer pour le modèle de l'*Homo ludens* : les jeux tenaient une place centrale dans sa vie. Il y avait toutes sortes de concours gymniques, des courses à pied, des luttes de pugilat, des combats de gladiateurs. Les corridas enthousiasmaient les Minoens, par goût, non de luttes sanglantes, mais d'acrobaties souples et hardies. Les taureaux en terre cuite trouvés à Koumasa et à Porti montrent, par les hommes cramponnés à leurs cornes, que la tauromachie est à la mode en Crète au moins depuis la fin du IIIe millénaire. Elle le resta jusqu'à la fin de la civilisation minoenne. Sur une fresque de Cnossos, on peut voir, au-dessus d'un taureau galopant, un homme exécutant un saut périlleux, entre deux femmes dont l'une s'apprête à recevoir son compagnon et l'autre à refaire le même tour de force.

Le théâtre de Phaistos est le plus ancien théâtre qu'on connaisse. Celui de Cnossos a deux rangées de gradins à angle droit. Ces scènes paraissent convenir surtout au déroulement de processions préludant à des séances chorégraphiques et musicales. Quand Homère veut décrire un beau ballet, il le place dans « le chœur que jadis, en la vaste Cnossos, Dédale façonna pour Ariadne à la belle chevelure »... C'est que, bien avant son époux Dionysos, la divine Ariadne consacra un « chœur » à la danse et à la musique. Au son de la lyre à sept cordes et de la double flûte, les chœurs exécutaient des pas savants, des rondes comme le « géranos » ou « danse de la grue ». Ces jeux qui, de Crète, se répandirent dans tous les pays de la mer Egée y étaient réservés à un bel avenir. C'est un fait que dans tous les lieux de Grèce où l'on organisa plus tard les grands jeux, et surtout à Olympie et à Delphes, la légende et l'archéologie attestent la présence des Crétois.

La présence extraordinaire de la femme dans la vie crétoise montre un autre aspect de cette civilisation. La femme a sa place au spectacle, se livre au plaisir de la chasse et même exerce la profession de pugiliste ou de toréador. A côté des hommes en bottines montantes et court pagne collant, le large poignard triangulaire glissé dans la ceinture, on voit, dans le sanctuaire de Petsofa en Crète orientale, des femmes en jupe cloche à larges rayures, la taille étroitement prise dans une ceinture à plusieurs tours, dont les pans retombent par devant. L'une d'elles porte un corsage largement ouvert et dévoilant les seins, mais prolongé derrière la nuque en un vaste col « Médicis ». D'habitude le corsage n'est lacé qu'en dessous des seins, mais, à la belle époque de Cnossos, le costume de gala se complète d'une chemisette transparente.

C'est peut-être la prédominance du culte féminin qui a donné cette place privilégiée à la femme crétoise. Les plus anciens habitants de l'Egéide avaient des idoles féminines dont le caractère sexuel et nourricier était volontairement accentué. Ces idoles cycladiques dont la figure aplatie est comme frappée, martelée par le soleil et dont le marbre ne renvoie que de la lumière, ont connu une grande vogue en Crète. Le Dieu-Taureau — dont les belles cornes en forme de lyre figurent, avec la double-hache, symbole de la foudre, dans le culte et ornent le palais — est subordonné à la Déesse Mère. Accroupie ou debout, portant souvent un enfant, parfois habillée, mais plus fréquemment nue, la Déesse Mère est accompagnée d'attributs variés, qui ne sont pas adorés pour eux-mêmes, mais toujours associés à son culte : l'arbre de la vie ; les oiseaux, surtout les colombes ; les serpents, les lions et les félins ; le pilier ou la colonne, qui la représente dans son rôle de Stabilisatrice du sol souvent ébranlé par le Dieu-Taureau souterrain. Elle est la dompteuse des fauves, *Potnia Thiron*, qui apparaît avec une escorte de bêtes. Elle porte la colombe sur la tête, comme l'Aphrodite de Paphos presse l'oiseau chéri sur sa poitrine. Le serpent qui sort des régions infernales la suit partout et toujours : la déesse se montre couverte de reptiles qui grimpent autour de ses bras, de son buste, rampent dans ses cheveux et surgissent au-dessus de sa tête. Auprès d'elle il y a la « douce vierge », Britomartis : elle est déjà la Corè-Perséphonè, qui séjourne alternativement sur terre et dans le monde souterrain. Le dieu viril, fils ou amant, incarne aussi le principe de la fécondité. Animal, il est taureau ; homme, il est Minos ; animal-homme, il est le Minotaure.

L'androgyne pur et simple de la mer Egée, Agdistis, indique peut-être la limite d'une religiosité dont on ne connaît pas le secret, mais dont on connaît l'existence par l'Aphrodite de Chypre, qui apparaît barbue, et par le Zeus Stratios de Carie et de Cappadoce aux seins multiples comme ceux de la déesse d'Ephèse. En tout cas, la survivance de la religion crétoise est attestée par de nombreux témoignages.



Vase peint représentant un poulpe (Minoen récent I. 1580-1450 av. J.-C. Haut. 28 cm.).



Déesse au serpent (Patso Amario. Minoen récent III. 1400-1200 av. J.-C. Haut. 8,5 cm.).



Les fresques crétoises datent toutes de la période dite palatiale ou minoenne (de 2100 à 1580 av. J.-C.). Elles utilisent en général cinq à six couleurs pures très vives. On voit ici un exemple du « bleu séraphique » et du « rouge corrida » qui n'appartiennent qu'aux artistes crétois.

Toute la civilisation grecque est issue de la rencontre de deux civilisations préexistantes : l'une, méditerranéenne, et l'autre indo-européenne, venue s'y ajouter. Le dualisme initial de cette civilisation, dont parle Nietzsche, se traduit dans la religion : Zeus et la majorité du panthéon olympien appartiennent à la civilisation patriarcale des envahisseurs aryens ; Déméter et Dionysos avec ses compagnons — Ménades, Satyres, Silènes — représentent la religiosité méditerranéenne aborigène, matriarcale.

Les Doriens qui détruisirent tout sur leur passage lors de leur invasion de la Crète en 1000 ou 900 av. J.-C. n'empêchèrent pas une ultime renaissance de la civilisation crétoise au 8e et au 7e siècle. Les lois crétoises et les sculptures dites dédaliques ont profondément influencé l'hellénisme naissant. Et si Athéna est sortie, toute armée, du front de Zeus, il ne faut pas oublier que les Grecs faisaient naître Jupiter dans une antre crétoise et que les Courètes, prêtres-danseurs crétois, masquaient ses cris en heurtant leurs boucliers.

H. C.

Si vous voulez en savoir davantage

L'ouvrage de G. Glotz sur La Civilisation égéenne, *publié dans la collection « l'Evolution de l'humanité » (Albin Michel, Paris, 1937), est très évocateur de la vie sociale, religieuse et artistique de la Crète antique. Les passionnés consulteront avec profit les études approfondies de Sir Arthur Evans, notamment* The Palace of Minos and Cnossos, *six volumes publiés de 1921 à 1935 (Oxford et Londres). Christian Zervos doit faire paraître prochainement un très important ouvrage dans la série de monographies des civilisations méditerranéennes (Editions Cahiers d'Art, Paris). Ce livre sera illustré de centaines de photos inédites parmi lesquelles Christian Zervos a bien voulu nous laisser choisir celles qui illustrent l'article que vous venez de lire.*



Ci-dessus, reproduite pour la première fois en couleurs, la toile de Van Gogh découverte à Paris au marché aux puces, en novembre 1944, par M. Louis Anfray. On ne connaissait jusqu'alors que trois versions de la célèbre composition des Mangeurs de Pommes de terre *exécutée par Van Gogh lorsqu'il était encore en Belgique, à Nuenen. Des recherches et des déductions couronnées en 1951 par une expertise de J.-B. de La Faille, auteur du catalogue Van Gogh, ont permis de voir dans cette toile une version des* Mangeurs de Pommes de terre *plusieurs fois mentionnée par Vincent dans ses lettres à Théo. Ci-contre, la version conservée en Hollande et cataloguée par La Faille sous le N° F. 78. Quelques différences apparaissent immédiatement entre ces deux toiles et notamment une différence de tonalité ; celle trouvée au marché aux puces est beaucoup plus claire. Il s'agit en effet de la première version qui, traitée au bleu de Paris, est restée claire tandis que, traitées au bleu de Prusse ou au bleu minéral, les versions suivantes ont foncé avec le temps.*

La fin énigmatique de Van Gogh

PAR HENRI PERRUCHOT

On ne sait pas encore tout des derniers moments de l'artiste et du destin posthume de son œuvre

Après avoir été interné (sur sa propre demande) à l'asile de Saint-Rémy-de-Provence, Vincent Van Gogh, qui n'aspirait plus qu'à remonter vers le Nord, vint s'établir à Auvers-sur-Oise, où se trouvait le Dr Gachet. Ce dernier s'était engagé à veiller sur sa santé. Vincent arriva à Auvers le 21 mai 1890. Deux mois plus tard, il devait se tuer d'une balle de revolver.

Cette période d'Auvers-sur-Oise, très courte, est une des plus intenses qu'ait vécues le peintre. Elle est aussi une de celles qui posent à l'historien de Van Gogh le plus de problèmes.

La fin de Van Gogh cache-t-elle un secret ? Ayant étudié pendant des années, pour écrire ma *Vie de Van Gogh*, tous les documents que nous possédons, je crois qu'il n'est nullement aventuré de répondre par l'affirmative à cette question.

Pourquoi Van Gogh s'est-il tué ? Il est évident que le coup de revolver d'Auvers-sur-Oise clôt d'une façon prodigieusement expressive le drame que fut la vie de Van Gogh. Tout, dans cette vie, s'inscrit en termes de destin. Sur elle pèse une fatalité aussi impérieuse que celle qui gouvernait la tragédie grecque. Le coup de revolver d'Auvers-sur-Oise est un événement attendu, disons mieux : quasi inéluctable. A Auvers-sur-Oise, Vincent, quoi qu'il ait pu ou voulu faire, touchait à la fin de sa vie. Le *Champ de blé aux Corbeaux*, sa dernière toile, marque bien, dans sa haute signification, cet aboutissement. Mais le Destin, même quand il s'impose avec une telle évidence, a besoin, pour se manifester d'accidents extérieurs. Ces accidents extérieurs, quels furent-ils dans le cas de Van Gogh ?

Adeline Ravoux, la fille du cabaretier chez qui Vincent avait pris asile, vit toujours à l'heure où j'écris ces lignes. Elle a fait ses confidences à Maximilien Gauthier, qui les a publiées dans les *Nouvelles Littéraires* du 16 avril 1953. Si l'on en croit Adeline Ravoux, il semblerait qu'au moment du suicide de Vincent, le peintre et le Dr Gachet n'aient plus entretenu leurs cordiales relations du début. Vincent, s'étant mortellement blessé et ayant péniblement regagné sa chambre à l'auberge, n'aurait pas appelé à son chevet le Dr Gachet ; ce seraient les Ravoux eux-mêmes qui l'auraient demandé, leur médecin habituel étant alors absent du village. Qui plus est, Vincent et le Dr Gachet n'auraient pas échangé un seul mot durant leur entrevue. Y aurait-il eu un désaccord entre eux ? Mais à quel sujet ? Georges Charensol, commentant les confidences d'Adeline Ravoux (*Nouvelles Littéraires*, 18 février 1954), a émis l'hypothèse que Vincent avait peut-être courtisé la fille du Dr Gachet : il aurait été éconduit par le médecin. M. Michel-Ange Bernard, le fils d'Emile Bernard, qui fut pour Van Gogh un ami chaleureux, m'a déclaré, de son côté, avoir entendu dire à son père que Vincent aurait effectivement nourri des sentiments tendres à l'endroit de Mlle Gachet. J'avoue que cette hypothèse me laisse sceptique. Vincent, à l'époque d'Auvers, avait déjà depuis longtemps dit adieu à la « vraie vie », à l'amour, au rêve jadis si ardemment caressé d'être aimé d'une femme et de fonder un foyer.

D'ailleurs, bien d'autres événements extérieurs, et de plus graves, s'étaient produits à ce moment-là dans l'existence de Vincent. Son frère Théo, qui lui assurait une modeste pension et qui

En 195., j'ai délivré le certificat suivant [illegible] le tableau photographié d'autre part
„Le soussigné déclare avoir examiné le tableau reproduit au verso, peint sur toile, mesurant H 65, L 92 centimètres. Il considère le tableau comme une œuvre authentique de Vincent van Gogh, exécutée à l'époque de Nuenen 1885. À mon avis, il doit être considéré comme la première composition à cinq personnages du tableau intitulé „Les Mangeurs de pommes de terre" et qui doit être classé avant le no F 78.
Heemstede, le 10 mars 1951 J.-B. de La Faille
À l'authentification ci-dessus, j'ajoute qu'il résulte de travaux postérieurs, d'études analytiques sommaires de la Correspondance générale de Vincent van Gogh et en particulier des lettres à son frère Théo, que ce tableau est décrit dans les lettres 398 à 406 à Théo. Il est donc à mon avis, le tableau original de la composition à cinq personnages „Les Mangeurs de Pommes de Terre". Je l'ai inséré ainsi dans mon catalogue raisonné sous le no F 77 B.
Heemstede, le 16 juin 1954 J.-B. de La Faille

Certificat de la main de l'expert hollandais J.-B. de La Faille, auteur du célèbre catalogue complet de l'œuvre de Van Gogh, authentifiant la version des Mangeurs de Pommes de terre *reproduite en haut de la page précédente. Cette version figurera désormais au catalogue sous le numéro F. 77 B.*

était son seul secours en ce monde, s'était récemment marié ; il venait d'avoir un enfant. Vincent devenait pour lui un fardeau. De surcroît, Théo, gérant à Paris d'une succursale de la galerie d'art Boussod et Valadon, connaissait certaines difficultés avec ses patrons. Ces derniers l'accusaient d'avoir trop de goût pour la peinture moderne et de ruiner le crédit de leur maison. Or, pour qui revit la période d'Auvers, un fait est manifeste : le drame qui se terminera par le suicide de Vincent commence à se déclencher le dimanche 6 juillet. Ce jour-là, Vincent est allé voir son frère et sa belle-sœur à Paris. Que se passa-t-il entre ces trois êtres ? Nous ne le savons pas. Théo et sa femme ont-ils plus ou moins clairement représenté à Vincent qu'il était pour eux une trop lourde charge ? Y eut-il dispute ? C'est possible. En tout cas, rentrant à Auvers, Vincent écrit à Théo et à sa belle-sœur une lettre poignante : « Mon impression est qu'étant un peu ahuris tous et d'ailleurs tous un peu en travail, il importe relativement peu d'insister pour avoir des définitions bien nettes de la position dans laquelle on se trouve. Vous me surprenez un peu, semblant vouloir forcer la situation. Y puis-je quoi que ce soit, enfin puis-je faire chose ou autre que vous désireriez ?... » Le ton de cette lettre ne trompe guère. D'autres lettres auraient pu nous éclairer : celles qu'écrivirent à Vincent, après le 6 juillet, son frère et sa belle-sœur. On regrettera que ces lettres aient disparu.

Il n'est pas dans mon intention de diminuer en quoi que ce soit le rôle de Théo. Sans Théo, Vincent n'aurait pas pu subsister. Les chefs-d'œuvre de Vincent, nous les devons pour une grande part à Théo. Mais le 6 juillet, Théo et sa jeune femme n'auraient-ils pas été, ne serait-ce qu'involontairement, les instruments du Destin ? Je me borne à énoncer la question.

Un homme serait, qui sait ? en mesure de nous apporter d'utiles éléments d'information. Avec Adeline Ravoux, il est l'un des survivants du drame. C'est Paul Gachet, le fils du médecin. Hélas ! il ne saurait être question de tirer de son mutisme ce témoin. Tous ceux qui l'ont essayé y ont en vain usé leurs pas. On comprend fort bien que Paul Gachet se protège contre l'indiscrétion de simples curieux. On admet moins facilement qu'il puisse fermer sa porte aux spécialistes. Lorsque J.-B. de La Faille dressa son catalogue de l'œuvre de Van Gogh, il ne put obtenir de photographier les toiles du peintre que possédait Gachet. Lorsque Lionello Venturi dressa son catalogue de l'œuvre de Cézanne, il se heurta à la même fin de non-recevoir. Moi-même, lorsque je préparais ma *Vie de Van Gogh*, j'ai tenté en vain d'obtenir ne serait-ce qu'une entrevue avec Paul Gachet.

Ce silence obstiné, inexplicable, injustifiable, n'est évidemment pas de nature à simplifier les choses. Bien au contraire, comme on va le voir.

Paul Gachet a fait, soit seul, soit de concert avec sa sœur, plusieurs donations à nos musées nationaux, comportant des œuvres de divers artistes jadis fréquentés par son père. Pour nous en tenir à Van Gogh, il a donné deux toiles de cet artiste en 1949, une toile en 1950, une toile, un cuivre gravé et divers souvenirs en 1951, enfin cinq toiles et un dessin en 1954. Inestimable présent ! Mais — car il y a un *mais* — des critiques, des amateurs, à observer certaines œuvres, ne laissent pas d'être un peu déconcertés.

Prenons un exemple. En 1950, Paul Gachet se dessaisissait en faveur du musée de Lille d'un tableau de Van Gogh représentant des *Vaches dans un Pré*. Lorsque cette toile fut exposée à l'Orangerie, en novembre 1954, elle suscita des commentaires passionnés. Cette toile aurait été peinte par Vincent d'après une eau-forte du D[r] Gachet, qui l'avait lui-même exécutée d'après une étude de Jacob Jordaens. Il semble bien que J.-B. de La Faille ait lui-même éprouvé une certaine gêne devant cette toile, car s'il l'a effectivement accueillie dans son catalogue, c'est en l'accompagnant de cette notice : « Le tableau ne rappelle pas beaucoup la main de Vincent, mais le D[r] Gachet m'a formellement confirmé que Vincent a fait ce tableau durant son séjour à Auvers. »

Prenons un autre exemple : le cuivre gravé de *L'Homme à la Pipe*, qu'exécuta Vincent à Auvers sous la direction du médecin. Ce cuivre est daté du 15 mai 1890, donc fort bizarrement. Vincent ne quitta, en effet, l'asile de Saint-Rémy que le 16 mai, et il y a tout lieu de croire que cette date ait eu pour lui une certaine importance. Admettons pourtant qu'il se soit trompé, qu'il ait inscrit 15 mai au lieu de *25* mai ou de 15 *juin*. Je pencherais personnellement pour cette dernière date. Malheureusement, Paul Gachet s'inscrit en faux contre cette assertion. Dans ses *Souvenirs de Cézanne et de Van Gogh* (Paris, 1953), il affirme que le cuivre fut gravé « le 25 mai 1890, dimanche de la Pentecôte ». Mais voici que M. Louis Anfray, dont nous reparlerons plus loin, et qui s'est livré à une étude très minutieuse de ce cuivre et des circonstances de son élaboration, fait remarquer que Van Gogh fut pour la première fois invité chez le D[r] Gachet le mardi 27 mai. Que penser de tout cela ? M. Louis Anfray est formel (*Art-Documents*, mars et juin 1954) : « Plus on approfondit la question et plus on trouve d'éléments contraires à l'authentification de l'acte de naissance du cuivre gravé. L'énigme se confirme et nos analyses rendent plus opaque encore le voile qui obscurcit la vérité sur l'origine mystérieuse de ce *Portrait à la Pipe* ». Selon M. Anfray, le cuivre gravé par Vincent ne serait pas cet *Homme à la Pipe* mais un portrait d'*Arlésienne*, qui aurait disparu.

Mais il faut bien le dire : on ne voit vraiment pas de quelle manière des faux auraient pu se glisser dans la collection du D[r] Gachet. Lui seul eût été à même de les y introduire, et une telle supposition, on le reconnaîtra, serait singulièrement outrageante pour la mémoire de ce médecin qui, au moment où ils étaient méprisés et bafoués, fut l'ami attentif des plus grands peintres de son temps, et ne cessa de leur manifester affection et sollicitude.

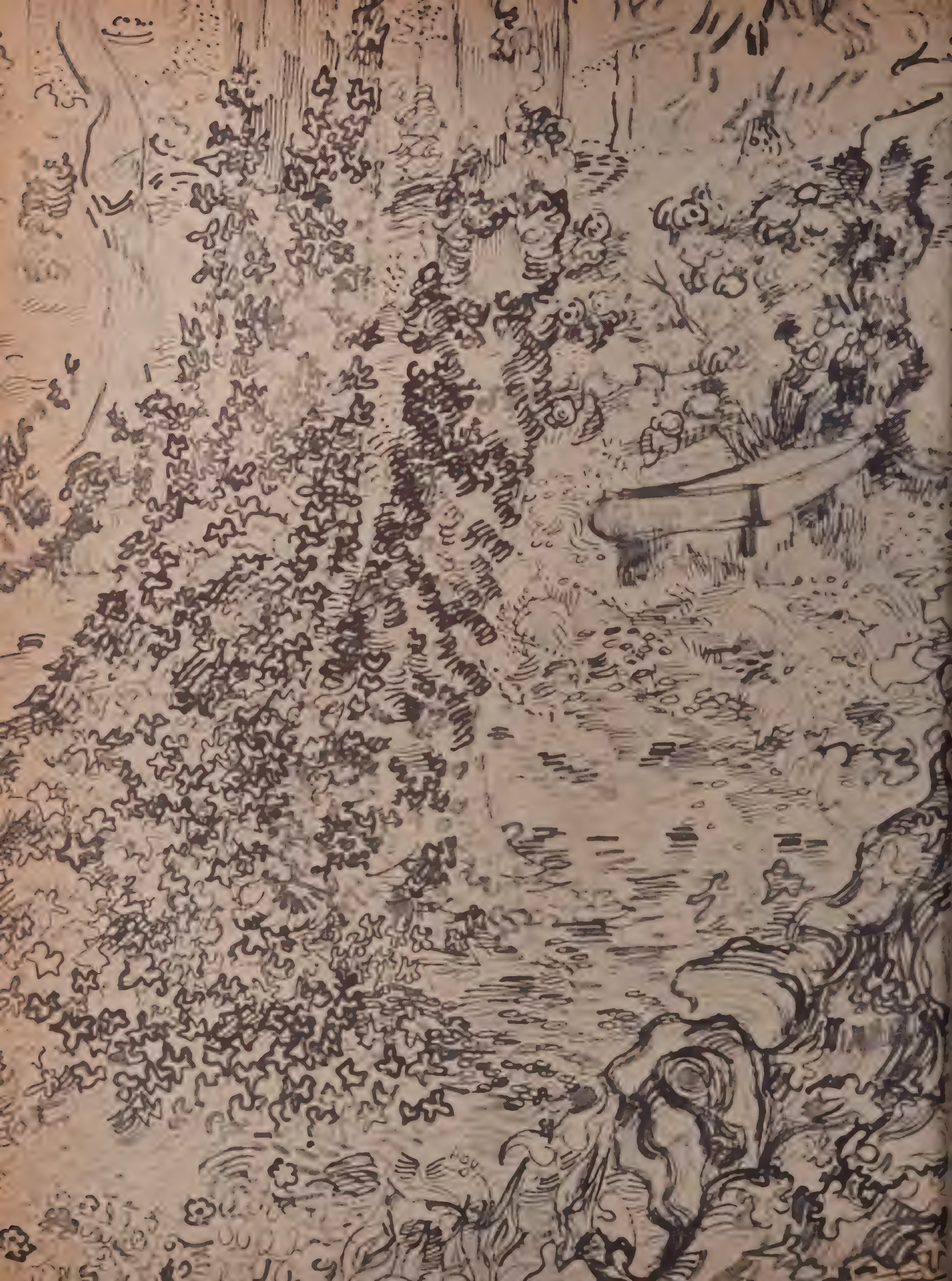
Il est, d'autre part, des faits peu connus qui jettent une lumière singulière sur la destinée posthume de l'œuvre de Van Gogh. Je ne retiendrai ici que deux de ces faits.

Lorsque Vincent quitta le village hollandais de Nuenen pour gagner Anvers puis Paris, il abandonna sur place les tableaux et les dessins qu'il avait produits. Lorsque sa mère quitta Nuenen à son tour, elle fit mettre ces diverses œuvres — deux cents tableaux et deux gros cartons de dessins — dans des caisses, qu'elle entreposa chez un commerçant de Bréda. Elles y furent totalement oubliées pendant dix-sept ans. Ce ne fut, en effet, qu'en 1903 que le dépositaire, embarrassé de ces caisses, dont personne ne lui avait plus parlé, prit le parti d'en liquider le contenu. Avec de vieux cuivres, il le céda pour deux florins et demi à un brocanteur. Le brocanteur tria toiles et dessins, en anéantit un certain nombre qu'il jugea sans aucune valeur, puis vendit le reste de manière ambulante à raison de dix *cents* la pièce. Fort heureusement, un tailleur de Bréda, M. Mouwen, acheta presque tout le lot ; c'est grâce à lui que la majeure partie des œuvres de Nuenen qui avaient échappé à la destruction, furent sauvées. L'histoire est ahurissante, et surtout lorsqu'on songe qu'en 1903, Van Gogh était déjà loin d'être un inconnu, que deux ans plus tôt, en mars 1901, une importante rétrospective de son œuvre s'était tenue à la galerie Bernheim-Jeune, rétrospective d'où Vlaminck était sorti en déclarant : « J'aime mieux Van Gogh que mon père. » Plus tard, nous dit Louis Roëlandt (*Art-Documents*, mars 1954), les héritiers de Vincent, se souvenant du dépôt, intentèrent un procès au commerçant de Bréda ; ils « le perdirent avec éclat ».

Le sort des œuvres conservées par Théo ne fut, dans une certaine mesure, pas moins lamentable. Théo possédait environ six cents tableaux de Vincent. Après la mort de son frère, en juillet 1890, Théo, qui était lui-même assez mal en point, sombra dans le délire ; il fut emmené en Hollande par sa femme ;

Auvers-sur-Oise où Van Gogh passa les deux derniers mois de sa vie.





interné dans une maison de santé d'Utrecht, il y mourut en janvier 1891. Les six cents tableaux de Vincent étaient restés à Paris. Trois cents seulement furent acheminés vers la Hollande. Les autres ? Ils furent dispersés à Paris même, cédés à vil prix. « Ses œuvres, presque jetées au rebut, a écrit Emile Bernard, de Van Gogh, garnissaient quelques misérables boutiques de brocanteurs en plein air du boulevard de Clichy ou de Rochechouart. »

Où sont-elles, aujourd'hui, ces œuvres ? Il en existe certainement encore qui, méconnues, ignorées, s'empoussièrent dans des arrière-boutiques, des débarras ou des greniers. En fouillant dans les éventaires du marché aux puces, on peut découvrir un Van Gogh. Je n'invente rien ; la meilleure preuve en est l'étonnante trouvaille qu'a faite M. Louis Anfray.

M. Louis Anfray, dont j'ai parlé plus haut, et dont les travaux sur Van Gogh sont infiniment précieux, est un ancien officier d'administration de la marine de guerre. C'est aussi un amateur d'art éclairé, un collectionneur qu'attirent particulièrement la peinture et les vieilles faïences. En novembre 1944, il avait été envoyé en mission à Paris. Sa mission accomplie, il ne put, pour des raisons indépendantes de sa volonté, rejoindre sa base de Cherbourg. Que faire pendant ce temps d'inaction ? Il eut l'idée, renouant avec une douce et vieille habitude, d'aller fureter au marché aux puces de la porte de Clignancourt. Bien lui en prit. Au cours de sa promenade, il aperçut à un étalage une toile sans cadre, représentant un repas de paysans. M. Anfray n'était, à cette époque, nullement spécialisé dans l'étude de Van Gogh. Mais le nom du peintre, le souvenir de son chef-d'œuvre de la période sombre, les *Mangeurs de Pommes de terre*, ne s'en imposèrent pas moins tout aussitôt à son esprit. En voyant ce tableau, M. Anfray avait eu un « choc ». La toile remontait visiblement à une date déjà ancienne. De la poussière s'y agglutinait. Des semences rouillées avaient rongé la toile sur les bords. Un Van Gogh ? La chose était en soi tellement surprenante que, malgré le « choc » ressenti, M. Anfray crut bon d'aller consulter un ami. L'ami découragea formellement notre amateur. Un Van Gogh au marché aux puces ! Allons donc ! voilà qui constituait à coup sûr une bonne plaisanterie. Ebranlé, M. Anfray revint toutefois examiner sa trouvaille. Le brocanteur demandait de la toile plusieurs milliers de francs : compte tenu de la valeur de notre monnaie en 1944, la somme était au fond relativement assez élevée pour une copie. Qui diable, d'ailleurs, eût bien pu brosser, il y a cinquante ou soixante ans, des copies des invendables toiles de Van Gogh et surtout de ses *Mangeurs de Pommes de terre*, alors quasiment inconnus ? M. Anfray se tâtait ; plus il regardait le tableau, pourtant, plus s'imposait à lui le besoin, un besoin violent, irrépressible, contre lequel le raisonnement ne pouvait rien, d'acheter cette toile. Finalement, il céda à son désir, paya, emporta l'œuvre.

M. Anfray, je l'ai dit, n'avait pas à cette époque une connaissance détaillée de l'œuvre de Van Gogh. Mais il ne fut pas long, on l'imagine, à parfaire cette connaissance.

La Faille a répertorié dans son catalogue trois compositions de *Mangeurs de Pommes de terre*, exécutées par Vincent à Nuenen, en 1885 : une esquisse à quatre personnages (F. 77), que Théo avait conservée près de lui à Paris, un tableau à cinq personnages (F. 78) qui avait partagé le sort des toiles abandonnées à Nuenen, enfin un autre tableau à cinq personnages (F. 82) qui, dès 1892, avait été exposé au *Panorama* d'Amsterdam. La toile achetée par M. Anfray était d'une tonalité beaucoup plus claire que ces œuvres connues et classées. Cette constatation causa une certaine déception à M. Anfray. Il n'en poursuivit pas moins ses recherches.

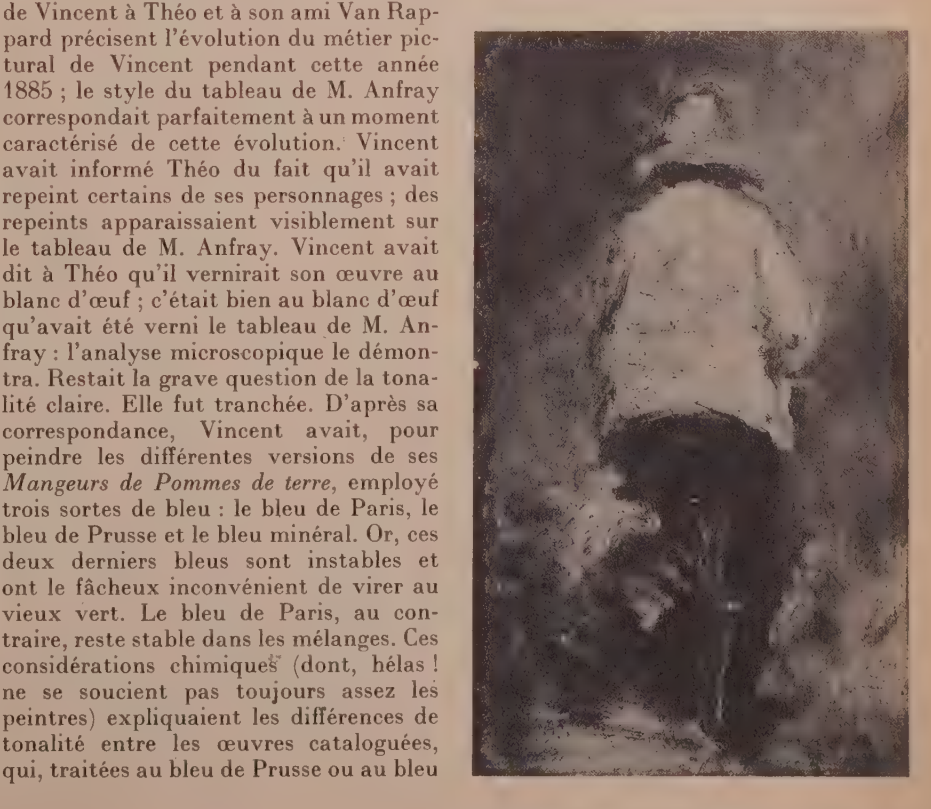
En mai 1885, Vincent avait envoyé à Théo un tableau de *Mangeurs de Pommes de terre*. On ignorait ce qu'avait pu devenir ce tableau, dont l'existence était attestée par la correspondance de Vincent. Avait-il échoué comme tant d'autres à la brocante ? Etait-ce ce tableau que, par un étonnant hasard, avait retrouvé M. Anfray ? Ce dernier, avec une extrême patience et une sagacité remarquable, réunit peu à peu un ensemble de preuves qui plaidaient hautement en faveur de cette hypothèse. Les lettres de Vincent à Théo et à son ami Van Rappard précisent l'évolution du métier pictural de Vincent pendant cette année 1885 ; le style du tableau de M. Anfray correspondait parfaitement à un moment caractérisé de cette évolution. Vincent avait informé Théo du fait qu'il avait repeint certains de ses personnages ; des repeints apparaissaient visiblement sur le tableau de M. Anfray. Vincent avait dit à Théo qu'il vernirait son œuvre au blanc d'œuf ; c'était bien au blanc d'œuf qu'avait été verni le tableau de M. Anfray : l'analyse microscopique le démontra. Restait la grave question de la tonalité claire. Elle fut tranchée. D'après sa correspondance, Vincent avait, pour peindre les différentes versions de ses *Mangeurs de Pommes de terre*, employé trois sortes de bleu : le bleu de Paris, le bleu de Prusse et le bleu minéral. Or, ces deux derniers bleus sont instables et ont le fâcheux inconvénient de virer au vieux vert. Le bleu de Paris, au contraire, reste stable dans les mélanges. Ces considérations chimiques (dont, hélas ! ne se soucient pas toujours assez les peintres) expliquaient les différences de tonalité entre les œuvres cataloguées, qui, traitées au bleu de Prusse ou au bleu minéral, avaient foncé avec le temps, et l'œuvre ramenée au jour et qui était restée claire par suite de l'emploi du bleu de Paris.

Fort de ces déductions, M. Anfray s'adressa alors à J.-B. de La Faille pour lui soumettre son tableau et un mémoire très précis. La Faille vit une première fois le tableau à Paris ; il le reconnut « sympathique », mais refusa de se prononcer avant de s'être livré à une comparaison entre ce tableau et l'ensemble considérable d'œuvres de Van Gogh que possède, en Hollande, le musée Kröller-Müller. Le tableau fut donc, à quelque temps de là, emporté en Hollande pour cette confrontation décisive. Il triompha de l'épreuve. Aucun doute n'était plus possible : M. Anfray avait bien acheté au marché aux puces de Clignancourt un authentique Van Gogh — qui, désormais, figurerait au catalogue de J.-B. de La Faille sous le numéro 77 B. H. P.

Si vous voulez en savoir davantage

Vous pouvez consulter la substantielle étude consacrée par Henri Perruchot à la vie et à l'œuvre de Vincent Van Gogh (Flammarion, Paris, 1955).

Cette pochade inédite due à Emile Bernard représente Vincent se rendant au motif. *Exécutée à Asnières en 1887 lors du séjour de Van Gogh chez son ami, c'est un document inconnu et émouvant sur la période que l'artiste passa à Paris avant d'aller dans le Midi et de s'installer à Arles en 1888.*



n Gogh exécuta ce dessin, en 1889, dans le jardin de l'asile de St-Rémy où il était alors interné.

Le paysage fantastique au Moyen Age

PAR JURGIS BALTRUSAÏTIS

En Europe et en Orient, des visionnaires ont vu les mêmes montagnes et les mêmes rochers changés en êtres vivants

Le paysage fantastique ne procède pas seulement d'une déformation de la nature selon un thème d'architecture, d'une démesure ou d'un désordre insolites, transfigurant les contours familiers du monde. Il naît aussi de la métamorphose et de l'identification des éléments : la terre et les pierres revêtant des formes végétales ou aquatiques et même des formes humaines et animales. C'est en prenant les traits d'une créature vivante que la nature inanimée révèle son fonds et ses desseins.

La chose a été pensée et vue dans différentes civilisations anciennes. Le mythe et la figuration de la nature zoomorphique se rétablissent et se propagent selon un développement dont on peut suivre les étapes : l'Extrême-Orient, l'Iran, enfin le monde occidental, où ils revivent dans le tumulte du Moyen Age rencontrant la Renaissance.

En étudiant certains paysages du XVI[e] siècle, Tolnay, qui sent profondément le caractère de cette époque, insiste beaucoup sur ces visions dans son *Brueghel* (Bruxelles, 1935). Une vie multipliée s'empare progressivement de l'univers entier. On la décèle jusque dans les montagnes et les rochers. Certaines collines sont comme des monstres somnolents : « Les arbres et les arbustes poussent sur leur dos comme une toison, épaisse si le corps s'incurve, clairsemée s'il se bombe ». Les uns sont gras, les autres osseux. Chacun a sa physionomie et sa vie propres. Formulée par Nicolas de Cusa et par Marsile Ficin, l'idée de la nature zoomorphique prend chez l'artiste une forme plastique. Les humanistes du XV[e] siècle en ont reçu les éléments de l'Egypte ancienne, par l'intermédiaire de la Grèce, mais cette vision du monde a également une autre source.

Dans une série d'articles publiés en 1931, Sterling a établi tout un réseau d'affinités entre le paysage fantastique de la peinture des XV[e] et XVI[e] siècles en Europe et le paysage chinois. On y retrouve, avec une identité de détails, les mêmes images de l'eau et des montagnes, la même fluidité des volumes et des taches, les mêmes bizarreries, les rocs crochus et les geysers de pierre. Les contacts historiques qui se sont établis entre les deux mondes aux XIII[e] et XIV[e] siècles, et les échanges qui se sont développés ensuite, permettent de supposer des transmissions et des contaminations directes. Or c'est en Chine, précisément, que l'on voit se développer le paysage animal. Il n'en existe nulle part de théories plus explicites et plus complètes.

Le système topographique Fong-Chouei — le vent et l'eau — « aussi incompréhensible que le vent, aussi insaisissable que l'eau », est entièrement basé sur ce principe. Il appartient aux dogmes astrologiques mais c'est la terre qui retransmet les influences du ciel. Le dessin de ses aspérités a donc la même valeur que les constellations et se lit comme elles.

Des forces secrètes animent l'écorce terrestre. Elles se composent de deux courants, le courant mâle et le courant femelle, positif et négatif, dragon d'azur et tigre blanc. La nature respire et vit avec ces bêtes dont le profil s'accuse dans le contour du sol. Le tronc, les membres du dragon se dessinent dans les montagnes et les collines. On y retrouve ses veines et ses artères. Mais le dragon n'est jamais seul. Auprès de lui se glisse toujours le tigre. Les corps des monstres ne sont pas inertes. Ils bougent et ils dégagent une énergie spirituelle pareille à une exhalaison. C'est comme le souffle de la terre qui vivifie ses forces secrètes. Il y a un souffle pernicieux et un souffle bienfaisant s'intensifiant vers le milieu du corps de l'animal, s'affaiblissant à ses extrémités. Chaque lieu est dominé par cette respiration bestiale. Pour en mesurer la puissance, il faut localiser la position exacte du vrai dragon et du vrai tigre. D'autres éléments ont leur importance : ainsi, certains sommets correspondent à des planètes, le pic aigu à Mars, le pic très haut mais arrondi à Vénus, dont ils reflètent le rayonnement. Une montagne en forme de cloche, ayant les traits de Vénus sur le sommet, fait répandre une lumière mortelle à la Grande Ourse. Très maléfiques sont les collines ayant l'aspect d'un œil de cheval, d'une tortue ou d'un panier. Tout compte dans la topographie d'un site, chaque accident du sol exerce une influence sur le destin des hommes qui y séjournent.

L'origine de cette géomancie, élaborée en relation avec le culte des morts dictant leur volonté de leurs tombeaux, remonte à une période ancienne. Elle est déjà pratiquée au temps des Han, mais c'est sous le règne Song qu'elle prend son caractère définitif et méthodique, telle qu'elle survit jusqu'à nos jours. Le principe Fong-Chouei a encore servi à rechercher une aire de souffle pernicieux pour les concessions européennes.

Toute une série de procédés pour détecter les organismes vivants à l'intérieur des blocs inanimés se trouve ainsi incluse dans une doctrine du monde. C'est une pensée métaphysique mais qui implique un style, une conception d'artiste. Elle donne la clef de ces paysages hallucinants où les rochers se dressent dans un combat de bêtes et de géants ou s'assoupissent avec leur crête fumante, comme quelque créature préhistorique. Des profils de fauves et d'hommes peuvent être reconnus dans les falaises qui s'élèvent dans un site, représenté probablement à l'époque T'ang (Musée National de Pékin). Dans un paysage attribué à Li Chan (début du XIII[e] siècle; voir page ci-contre), des rocs montent en faisceaux et en plates-formes où l'on voit se dessiner de tous côtés des têtes humaines et animales, penchées au-dessus d'une étendue immense. Elles apparaissent comme des mouvements de brume et des condensations de taches, mais un regard plus attentif est fasciné par la vision des êtres dans le chaos pierreux. Des gueules surgissent dans les récifs, au bord de la rivière qui semble engloutir les monstres. Les traités de la peinture rappellent souvent ces interprétations. Jao Tseu-jan, théoricien de l'époque Song, s'exprime comme un géomancien : « Les montagnes doivent avoir un pouls, de telle sorte qu'elles soient comme des corps vivants et non comme des choses mortes ». A chaque instant, les expressions techniques mentionnent cette double acception. Tchang Yen-yuan (X[e] siècle) compare les pics des peintures Wei aux doigts écartés de la main au bout d'un bras tendu. Parmi les traits inventés à l'époque T'ang pour définir la structure des montagnes, figurent le trait plissé comme la face du démon ou comme le squelette de l'homme, le

Li Chan : Montagnes et rivière, début du XIII[e] siècle. Si l'on observe attentivement lès rocs crochus qui montent à gauche, on y découvre d'innombrables têtes humaines et animales. (Freer Gallery, Washington.) ►





Dans ce détail d'une des illustrations du Livre du grand Caam... et des grandes merveilles qui par le monde sont, *une falaise d'Asie a la forme d'une tête humaine (v. 1400, Oxford).*

trait plissé comme la dent du cheval et le trait plissé comme le poil du bœuf. Han Tcho déclare que dans un cercle de montagnes, il doit toujours y avoir un « hôte », pic plus élevé que ses « convives ». Même si, à un moment donné, les termes imagés finissent par devenir une pure nomenclature, ils gardent le souvenir d'une interprétation philosophique.

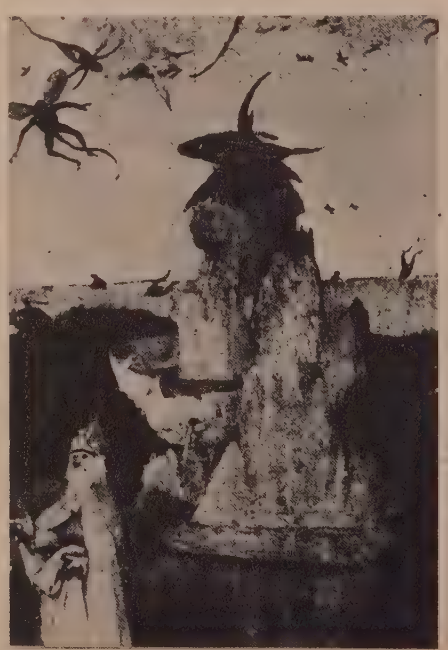
Ce sont ces formes et ces principes que l'on voit se propager avec le rayonnement de la civilisation chinoise, après l'établissement des dynasties mongoles. On les retrouve, différemment interprétés, dans tous les arts qui ont été touchés par ses courants, l'Iran d'abord et jusqu'aux grands foyers d'Europe.

Les rochers conventionnels des miniatures islamiques transposent directement les formes animales des rochers Song ou Yuan. Dans un *Chah Nameh* de la Bibliothèque Egyptienne du Caire (1393), deux tigres sont inclus dans le sommet de la colline, parsemée de fleurs comme un tapis. Le durcissement des contours linéaires en raffermit les silhouettes, de sorte que les félins semblent prêts à se détacher du sol et à bondir sur leur proie. *Le Livre des Merveilles de la Nature,* exécuté en 1388 pour Ahmed Khan, souverain djélaïride de Bagdad, montre une montagne d'ambre avec une face humaine se découpant dans les replis (voir page 23). Les êtres minéraux se multiplient avec les rocs spongieux des peintres timourides, qui naissent d'une transcription des ombres et des valeurs par des hachures. Interprétées de cette façon, la brume et la fluidité se cristallisent en quelque sorte en boursouflures poreuses et les falaises deviennent pareilles à des polypes où se précisent souvent aussi des créatures vivantes. Des têtes entières de personnages et d'animaux sont découpées dans leurs amoncellements et leurs fioritures. Le paysage rocheux d'une scène de chasse (Hérat, vers 1460; voir p. 21) est un grouillement de masques de bêtes sauvages et de visages monstrueux. Les cavaliers qui y galopent sous un ciel lourd de nuages chinois semblent s'attaquer moins aux tigres et aux bouquetins qu'aux pierres. Des collines traduites par des touches mauves, rouges et havane, vermiculées, constituant des animaux, ont été notées, entre autres, dans un manuscrit de l'école de Chiraz (1539, anc. coll. Vignier; voir p. 22). Avec les corps enchevêtrés, ces montagnes évoquent parfois les éléphants et les chameaux hindous formés par l'assemblage d'êtres divers. Tout est mouvement dans cette nature transfigurée. Des gueules, des faces, des becs menacent partout.

En Europe, Brunet Latin et Léonard de Vinci voient aussi des organismes vivants à l'intérieur des masses inertes du monde, mais en les comparant surtout à l'homme : le microcosme avec les os—rochers, le sang—les eaux, le sol—la chair et une respiration terrestre se révélant dans les marées. Nicolas de Cusa (1400-1464) rapproche la terre de l'animal dont le poil constitue les forêts. Mais il s'agit ici plutôt de raisonnements et de comparaisons que de visions directes comme dans la topographie orientale.

Le système Fong-Chouei est reflété en Occident non pas dans ces écrits philosophiques mais par l'image du lapis-lazuli, dans un *Herbier* gothique du XIVe siècle. La pierre y est accompagnée du tigre et du dragon, les deux bêtes chinoises inséparables. Le félin surgit dans la masse même d'un roc. Sa tête tachetée, ses pattes à griffes se profilent clairement dans la falaise. Un homme, en face, brandit un pic. On ne sait s'il sculpte ou s'il se défend, surpris par cette apparition. Quoi qu'il en soit, l'animal est bien vivant. Le rayon d'un corps céleste l'éclaire, précisant sa relation avec les astres. Le tigre a l'éclat du minéral qu'il représente, un admirable bleu d'azur. Le reptile est aussi là, mais simplement campé sur le sommet. Toute la doctrine Fong-Chouei est résumée dans cette composition d'une manière plus explicite que par les paysages islamiques. La miniature doit être rapprochée d'un





L'analogie est frappante entre ces rochers anthropomorphes peints ci-contre par Kouan T'ong au début du Xe siècle (Pékin, Musée du Palais) et, plus loin, par Jérôme Bosch dans le volet gauche du Char de foin *: le* Paradis terrestre *(Madrid, Musée du Prado).*

dessin du XVIIe siècle, concernant la même géomancie. « Une montagne dans la province de Kiamsi, laquelle est divisée en deux sommets dont le plus haut représente un Dragon, le plus bas un Tigre qui semblent se faire la guerre », reproduite par le fameux jésuite allemand Athanase Kircher, montre les deux animaux sur la surface du roc dans lequel ils sont théoriquement inclus. Les éléments communs des deux figures dérivent sans doute d'un modèle analogue.

Le texte d'un autre jésuite, le Père Martini, qui visita l'Extrême-Orient et que Kircher a largement utilisé, donne des précisions sur cette oréomancie séculaire : « Les Chinois examinent avec soin la figure des montagnes, en recherchant et en sondant toutes les veines et les entrailles, sans épargner leur peine ni leurs dépenses pour trouver une heureuse terre, savoir la tête, la queue ou le cœur du dragon. »

C'est ce dragon que l'Occident a lui aussi inscrit dans les configurations du sol depuis un siècle. Derrière le *Saint Christophe* de Winterthur, deux collines en évoquent le modèle : elles ont des yeux, des mâchoires ouvertes qui semblent menacer le saint. Dans l'*Orgueil* de Brueghel (1557), une montagne possède aussi une gueule et sur son dos pousse non seulement un arbre mais encore une crête dentelée. Les formes animales du monde ont été fortement senties par Bosch. La terre entière est en mouvement. Peuplée de monstres, elle est elle-même un monstre gigantesque. Toute sa surface est secouée comme par des contractions. Les bosses évoquent le jeu des muscles, les fossés des cicatrices. Dans le *Jardin des Délices*, les volcans crachant le feu, écartent les mâchoires du Léviathan. Un souffle pernicieux s'exhale dans ces contrées. Si la peinture de l'Extrême-Orient procède généralement par suggestion, l'Occident avoue souvent cette vie bestiale avec franchise. Le système est modulé différemment : en Chine, ce sont des rochers vaporeux ; en Perse — durcis dans la calligraphie et recouverts d'émail ; en Flandre — d'une réalité presque matérielle.

La peinture occidentale révèle aussi des silhouettes humaines dans les rochers qui ne sont pas seulement les os de la nature. Est-ce un hasard ? Mais l'une de ses premières figurations apparaît dans un récit de Marco Polo (vers 1400, Oxford ; voir p. 20) où une falaise d'Asie revêt les traits d'une face barbue, coiffée d'un arbre comme une des têtes dans l'écueil de Li Chan. Chez le Maître de Flémalle (*Saint Georges*, Londres, collection E. Mason), deux formidables rocs se penchent au-dessus d'une ville, pareils à deux géants. Ils reparaissent chez Thierry Bouts (*Enfer* du Louvre), avec leurs sombres faces se découpant sur le ciel pâle. De leur sommet, un diable lance les réprouvés dans l'abîme et les visages de pierre semblent les suivre dans leur chute.

Dans le *Saint Christophe* du Musée de Dijon, derrière un monstre pareil à la colline en marche de Winterthur, les rochers sont profilés comme des géants, sombres sentinelles de la rivière qu'on ne peut traverser sans péril de mort. Les dangers qui hantent le site, selon la *Légende Dorée*, sont multipliés et incarnés, dans le tableau, par d'innombrables êtres diaboliques, et la rive même du fleuve ensorcelé se met à vivre en menaçant le saint en train de le franchir (voir pages 24-25). Chez Simon Marmion, les deux falaises anthropomorphes assistent à la création de l'âme humaine, tandis que Bosch (*Le Paradis terrestre*, volet du *Char de foin ;* voir page 20) fait naître Eve en présence d'un mystérieux colosse, dressé à la lisière de la forêt. C'est une montagne abrupte, avec une touffe de cheveux et un chapeau à plume. Son œil indifférent regarde la scène de Création. Les blocs enchevêtrés ne se dressent pas seulement comme un décor, ils participent au drame en acteurs muets.



Dans ce paysage d'une scène de chasse, les pierres sont des amoncellements de bêtes sauvages et de visages monstrueux que les cavaliers semblent attaquer (Hérat, vers 1460, Léningrad).

En Chine, le roc humanisé a presque les mêmes traits. Chez Kouan T'ong, un peintre du début du Xe siècle, très apprécié à l'époque Yuan, l'homme-rocher s'élève orgueilleusement dans le chaos des escarpements velus. Il les domine, avec sa tête au profil nettement découpé, la bouche serrée, le regard morne. C'est l'« hôte » qui reçoit ses invités rupestres. Par sa stature, sa place dans le paysage, il est très proche de la falaise de Bosch (voir page 20).

L'Extrême-Orient et l'Occident sont le terrain des mêmes métamorphoses. Décelés dans les irrégularités et dans les accidents des minéraux, les êtres organiques s'y constituent de la même façon. Dans certains cas, ces concordances peuvent s'expliquer par une analogie d'interprétation. Les mêmes images sont inspirées par les mêmes formes et les rochers ne cachent-ils pas partout ces ressemblances ? Pour faire jaillir leurs traits, il suffirait de suivre la méthode décrite par Léonard de Vinci dans un passage fameux, pour observer les taches qui jouent sur la surface des murs comme sur les pierres :

« En les considérant attentivement, tu y découvriras des inventions très admirables dont le génie du peintre peut tirer parti pour composer des batailles d'animaux et d'hommes, des paysages ou des monstres, des diables et autres choses fantastiques qui te feront honneur. Dans ces choses confuses, le génie s'éveille à de nouvelles inventions, mais il faut savoir bien



Chah Nameh, *calligraphié par Morchèd de Chiraz en 1539. Dans ce paysage, les collines sont indiquées par des touches vermiculées donnant l'impression de silhouettes d'animaux.*

faire tous les membres que l'on ignore comme les parties des animaux et les aspects du paysage, rochers ou végétation. »

La technique et même les thèmes de ces compositions, le jeu de l'imagerie derrière l'écran inorganique sont résumés en quelques mots. Nous avons là la description formelle du procédé utilisé en Occident dès le XIVe siècle. Mais tout ce texte a été rapproché par Petrucci de la recette de peinture donnée au XIe siècle par Song Ti :

« Choisissez un vieux mur en ruines, étendez sur lui un morceau de soie blanche. Alors, soir et matin, regardez-le jusqu'à ce qu'à la fin vous puissiez voir la ruine à travers la soie, ses bosses, ses niveaux, ses zigzags, ses fentes, les fixant dans votre esprit et dans vos yeux. Faites des proéminences vos montagnes, des parties les plus basses vos eaux, des creux vos ravins, des fentes vos torrents, des parties les plus éclairées vos points les plus proches, des parties les plus sombres vos points les plus éloignés. Fixez tout cela profondément en vous et bientôt vous verrez des hommes, des oiseaux, des plantes et des arbres et des figures volant et se mouvant parmi eux. Vous pourrez alors jouer de votre pinceau suivant votre fantaisie. Et le résultat sera une chose du ciel et non de l'homme. »

On ne saurait croire à une rencontre accidentelle. Non seulement l'idée mais son exposé sont analogues. Seule la soie tendue devant les pierres ne figure pas chez Léonard, mais l'homme occidental est peut-être incapable de voir les ombres et les traits recouverts par un tissu quand le Céleste lui-même ne les aperçoit qu'après une longue contemplation. *Le Livre de la Fleur des histoires de la Terre d'Orient*, que le neveu du roi arménien de Cilicie, Héthoum, dicta en 1307 à Poitiers, précise à ce propos que « les Cathains sont ceux qui voient de deux yeux », tandis que les Latins sont borgnes. J. B.

Si vous voulez en savoir davantage

La question des rapports extrême-orientaux et islamiques avec l'Occident à cette époque est largement traitée dans le Moyen Age fantastique, Antiquités et exotismes dans l'art gothique, *de J. Baltrusaïtis, qui va paraître à la Librairie Armand Colin, et dont sont extraits les éléments de cet article. Les textes chinois relatifs à la nature et au paysage sont publiés par E. J. Eitel dans les* Annales du Musée Guimet, I, *Paris, 1880, et par R. Petrucci,* La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême-Orient, *Paris, 1910.*

Cette illustration du Livre des Merveilles de la Nature, *traité cosmographique persan dû à un auteur anonyme, fut exécutée en 1388. « Dans la montagne d'ambre se trouve une source. Il en sort un être à figure humaine et un autre à tête de cheval ». La silhouette d'un personnage se profile dans la montagne même. (Bibliothèque Nationale, Paris).* ►

Pages 24-25, Saint Christophe, *attribué à Pieter Huys. Cette toile de l'école de Bosch est reproduite pour la première fois en couleurs. Selon la* Légende Dorée, *Saint Christophe transporte le Christ à travers un fleuve que l'on ne peut traverser sans péril de mort. Les dangers sont incarnés dans le tableau par d'innombrables monstres et la rive elle-même est animée (Musée de Dijon).*







Alfred



Pour moi, je fais la peinture qui répond à ma soif d'harmonie et d'unité, à cette remontée vers un moi-même reconstruit pas à pas, vers ce monde perdu de la grâce; mais cette peinture est très loin du public, parce que le public vit dans un monde matérialisé et ne rencontre plus en lui-même ce besoin... Ainsi parlait à Dom Angelico Surchamp, le peintre Alfred Manessier, dont, par ailleurs, Camille Bourniquel (un de ceux qui en ont le mieux écrit) pouvait dire : *La place qu'Alfred Manessier occupe dans la génération des peintres de quarante ans est en vérité exceptionnelle. Il est rare qu'un artiste conquière d'emblée sa position et réussisse, dès ses premières œuvres, à imposer sa vision personnelle et son exigence propre.* Voilà, du coup, défini le paradoxe — un des paradoxes — de Manessier, peintre essentiellement chrétien et catholique qui a su pourtant mériter l'admiration du monde paganisé d'aujourd'hui.

Et ce premier paradoxe se double d'un second : c'est que Manessier a conquis par une peinture grave et retenue, avare de mots et qui ne les dit qu'à mi-voix, où tout est en deça, en suspens, en puissance, par une peinture classique et essentiellement française, l'audience d'un public international dont les oreilles ne s'ouvrent plus qu'aux vociférations d'un expressionnisme (figuratif ou abstrait) dans lequel l'on peut voir le dernier avatar de l'éternel baroque hispano-germanique : comment ne pas s'étonner de cet étonnant phénomène et n'en pas chercher une explication dans une étude, même sommaire, de la production de l'artiste ?

Au début de cette production, de 1936 à 1940, des œuvres tendues, grosses d'une inquiétude humaine qu'augmente l'incertitude d'une technique qui se cherche. Influencées par le Surréalisme, elles avouent cependant un souci du métier qui constitue à lui seul la preuve que cette influence n'est que superficielle. Et, de fait, Manessier s'en libéra vite. La guerre le lui permit : *Pour moi, le cauchemar qu'est la guerre a liquidé le Surréalisme,* m'a-t-il déclaré explicitement — et l'orienta vers une manière plus originale, celle qu'il pratiqua de 1942 à 1946 environ.

Magnificat des moissons. *220 × 100 cm. 1952. Collection Galerie de France, Paris.*

Manessier, artisan religieux

PAR BERNARD DORIVAL

Cette manière — qui s'apparente à l'art que Lapicque, l'initiateur sans doute de ces recherches, Bazaine, Estève, Pignon, Gischia pratiquèrent à la même époque, sans oublier Singier ni Le Moal — cette première manière vraiment aboutie et vraiment personnelle, comment la définir ? Par un besoin de synthèse essentiellement, me semble-t-il. Comme ses camarades, Manessier tente, en partie sous l'effet des circonstances historiques, l'occupation et la menace mortelle qu'elle constituait pour la culture française, de continuer l'effort de création de quarante années de peinture d'avant-garde, pour s'engager plus loin dans la voie indiquée par Fauves et Cubistes. C'est ce qui ressort d'une lettre qu'il m'envoyait en 1943 et d'où j'extrais les lignes suivantes : *A mon retour de guerre, soit par simple politesse française, soit par un mouvement plus profond en moi et qui tenait d'un besoin de resserrement de l'héritage (...), sentant bien comment, en pareil moment de désespoir pour l'avenir de la peinture française, il fallait plutôt élargir son amour que continuer à déchirer et à mordre sa propre chair, brusquement, à mon insu, les contraires se sont touchés; ce qui me semblait une impossible opposition : Bonnard, Picasso par exemple, s'est trouvé complémentaire (...). J'insiste sur le caractère interne et souterrain de ce travail. Tout cela s'est déclanché depuis la guerre par un effet des événements.* Aux Cubistes, il emprunte la construction des formes et des tableaux, la multiplication d'un point de vue qui se déplace, une perspective nouvelle ; aux Fauves la couleur, la couleur haute et éclatante, la couleur totalitaire, qui sert à exprimer la forme, l'espace, la lumière. Mais sa note personnelle, je la trouve, dès cette époque, dans une conception originale de cette lumière, qui le conduit à l'exprimer autrement que ses amis. Pour lui, la lumière n'est pas seulement phénomène physique qui éclaire les objets. Elle est aussi chose spirituelle et, plus encore, agent de spiritualisation. Le Manessier de la Libération demeure fidèle au Manessier adolescent qui copiait au Louvre la *Bethsabée* de Rembrandt... Aussi traduit-il la lumière par le clair-obscur, un clair-obscur qui s'oppose à la clarté sans ombre qu'un Gischia, par exemple, ou un Pignon faisaient ruisseler à cette époque dans leurs toiles. Il n'est pas encore converti (il ne le sera qu'en 1943) qu'il a l'expérience de ces réalités cachées plus vraies que la réalité (et sans doute ne se convertira-t-il que parce qu'il a déjà, que parce qu'il a toujours eu cette expérience ou cette intuition): aussi le clair-obscur s'impose-t-il à lui comme une nécessité, ce qui le conduit à un chromatisme, dès cette époque, fort particulier. Ses tons, d'abord, sont moins hauts que ceux de ses camarades, moins stridents, comme assourdis, feutrés par leur profondeur même. Aux vermillons,



Alleluia. *50×50 cm. 1952. Collection part.*

aux jaunes de chrome, aux verts Véronèse, il préfère les bleus, les améthyste, les rouge sang. Ensuite, comme ceux de Gauguin ou de Redon, ils ne sont guère distants les uns des autres : il aime à accorder les violets aux pourpres, les rubis aux saphirs, assurant de la sorte une transparence glauque et une densité un peu lourde à ses tableaux qu'étouffent encore (et étoffent) des noirs profonds et veloutés, fréquents chez lui et magistraux. Ce rapprochement des tons se fait d'autant plus étroit que, seul ou presque de ses contemporains, il use de « passages ». Loin d'opposer violemment ses couleurs et de n'établir entre elles que la frontière décidée d'un cerne noir ou d'un anticerne blanc (la toile laissée à nu), il établit entre eux des transitions subtiles grâce à sa sensibilité aux nuances — et à sa science de celles-ci. Je ne sais quoi de nocturne règne ainsi dans ses toiles — une sorte de phosphorescence, de clarté mystérieuse venant de l'intérieur et qu'augmentent encore sa matière et sa touche. Epaisse et lisse, nourrie, émaillée, la pâte est déposée sur la toile par une main soigneuse, la main d'un artisan qui se presse lentement et en obéissant aux ordres d'un esprit prudent. Aucune hésitation, aucun tâtonnement, mais une méfiance indélébile à l'égard du brio. Réfléchi, résolu à demeurer toujours maître de lui, il domine sa fièvre intérieure et lui impose une discipline telle que le tableau en prend je ne sais quelle allure tendue — en accord, sans doute, avec le combat que Manessier menait alors contre lui-même, en ces années d'évolution religieuse. Un peu sec, un peu dur, son art n'en a pas moins alors un accent altier et une grandeur qui légitiment l'intérêt avec lequel on le considéra.

Vers 1947, des modifications sensibles le transforment. La part y est de plus en plus restreinte des éléments figuratifs. Alors qu'au cours des années antérieures, les références étaient constantes, de règle même, aux objets de la nature et aux personnages, elles se raréfient désormais, se font de plus en plus allusives, tendent même à s'évanouir. Pourquoi ? En plus



Etoile du matin. *50×50 cm. 1952. Coll. part.*

Alfred Manessier et Bernard Dorival au Crotoy. Sur cette plage des Côtes du Nord, où il passe les mois d'été depuis son enfance, Manessier, quand il ne pêche pas avec les marins qui sont tous ses amis, contemple les flaques laissées par la mer en se retirant. C'est de cette contemplation et de dessins faits sur le motif que naissent bien des toiles de l'artiste.

de l'action indiscutable du climat de l'époque, des options personnelles, des nécessités intérieures ont eu également leur mot à dire — et sans doute, en premier lieu, un scrupule et même deux scrupules d'ordre religieux : *J'avais toujours souffert de la déformation,* me disait-il un jour, *que j'imposais à la figure humaine. C'était la Vérité de Rouault, de Picasso ou de tels autres, ce n'était pas ma Vérité à moi. C'était la caricature de ce que j'aurais voulu représenter. L'expressionnisme, la communication d'un sentiment intérieur, d'une souffrance, par un personnage grimaçant, je l'ai pratiqué, mais cela m'est devenu insupportable et très extérieur. J'y ai renoncé.* Deux considérations suffirent rapidement pour lui rendre *insupportable* ce qu'il avait toujours pratiqué à contrecœur : celle d'abord que ces déformations apportées par le peintre à la création de Dieu étaient en quelque sorte des marques d'irrévérence, de révolte, d'orgueil — on pourrait presque dire (en forçant à l'excès la nuance) des blasphèmes ; et celle, ensuite, que l'homme n'est pas digne de représenter dans ses œuvres la figure du Christ, faute d'un cœur assez pur, et parce que les réalités surnaturelles débordent tellement l'art humain que celui-ci ne peut — tout au plus — que tâcher de les suggérer. Manessier évolue ainsi vers une peinture affranchie de la figuration — ce qui ne veut pas dire, tant s'en faut, abstraite.

La différence est, en effet, immense entre l'art qu'il pratique (de même que Bazaine et Singier, par exemple) et celui que défendent alors un Hartung, un Schneider, un Poliakoff, *que je tiens cependant,* dit-il, *en grande estime.* Dans ses toiles, si la réalité, la vie ne sont pas présentes en images, elles le sont, invisibles, comme ces fleuves enterrés du désert dont le cours souterrain est indiqué par le ruban de plantes et d'herbes qu'il fait vivre. Un spectacle vu, une expérience vécue alimentent toujours l'art de Manessier — le moins intellectuel, le moins abstrait des arts. *Mon* Salve Regina, me confessait-il, *c'est une impression de la Trappe, et mon* Office des Ténèbres, *je l'ai peint en me souvenant des chants du Vendredi-Saint que j'avais entendus et de l'émotion que j'en avais ressentie en conjonction avec le « moment » liturgique.* Tout de même, les œuvres qu'il intitule *Flot dans la baie de Somme, Ensoleillée sur la dune, Espace matinal,* que sais-je encore ? soyez certains qu'elles doivent l'existence au spectacle — combien de fois contemplé ! — du flux recouvrant d'eau les grèves du Crotoy, du soleil frappant d'un rayon bref le sable, de la lumière du matin caressant la Somme et la mer. Des centaines de dessins nous en peuvent convaincre. Faits « sur le motif », ils représentent par exemple ces étranges mares que la mer, en se retirant de l'estuaire de la Somme, laisse entre les sables et où sont retenus captifs les bateaux de pêche, jusqu'à la montée de la prochaine marée. Barques, bassins d'eau sont parfaitement reconnaissables — qui deviendront, dans le tableau élaboré, des points noirs et des ronds clairs ; mais dans ces cercles pâles, où l'argent se marie au safran, c'est tout le miroitement de ces flaques que nous retrouverons, toute la magie de cette lumière mouillée jouant sur l'eau et sur la grève, tout le vent et tous les embruns. Comme Antée recouvrait ses forces au contact de la terre-mère, c'est à la nature et c'est à l'existence qu'il demande la substance dont il enrichira ses œuvres et dont il a tellement besoin que, jusque dans son atelier, la nature pénètre et, avec elle, les souvenirs qu'elle lui rappelle en foule. Le visiteur peut, en effet, s'étonner d'y trouver force galets, des coquillages. Mais Manessier lui explique alors : *Si je les ramasse, ce n'est pas que je crois à l'art brut. L'art brut, c'est un acte d'amour à l'égard de la Création, ce n'est pas une*



Véronique. *50 × 50 cm. 1952. Collection part.*



Manessier, sa femme et ses deux enfants, Jean-Baptiste et Christine, dans le jardin de la villa qu'ils louent chaque été au Crotoy. Sur la table, des morceaux de fil de fer barbelé et des coquillages que l'artiste ne considère pas comme beaux en soi, mais dont il se sert comme références.

création artistique. Ces galets sont beaux, mais ce ne sont pas des œuvres d'art. Ce sont des objets de méditation. Ils ont un pouvoir évocateur. L'art, ce n'est pas de les ramasser, c'est de voir l'équivalence entre ce ciel et ces coquillages, c'est de montrer ces équivalences. Références, stimulants *(Que je me serve de l'harmonie de cet oursin, c'est mon droit,* me dit-il aussi*)*, ces objets entretiennent ainsi l'inspiration de Manessier qui a besoin d'eux comme le sauteur du tremplin, ou comme l'abeille des fleurs dont elle fait son miel. Aucunement abstrait, mais, au contraire, non figuratif, pour l'art de Manessier, l'opposition si complaisamment établie entre la peinture abstraite et la peinture figurative est rigoureusement dépourvue de tout sens.

Sensible à la nature, sensible à la lumière (*La lumière est le grand lien,* professe-t-il), Manessier durant ces années 1946-1948 modifie quelque peu sa palette dans un sens — dirai-je impressionniste ? Moins haute et moins profonde, elle se fait plus que jamais sensible aux nuances, aux demi-teintes, délicate et variée comme la gorge d'une colombe. Les gris nacrés s'associent aux roses. Les bleus pâlissent en lilas, les jaunes s'éteignent ou se dorent, des blancs crémeux font leur apparition. Tout chatoie et chatoie en dehors des tonalités habituelles. Dans l'irisation de la toile entière, le trait perd de sa force ancienne et le volume de sa consistance première. La forme colorée est son propre dessin. La matière revêt je ne sais quelle apparence soyeuse qui multiplie, comme un écho, la résonance délicate des harmonies chromatiques. C'est le pur enchantement d'une musique de chambre, raffinée, subtile, peut-être à l'excès. L'écueil et la limite de cette manière, c'est son charme même et sa perfection close. La grandeur lui fait quelque peu défaut, et cette mâle vigueur des œuvres antérieures.

Vigueur, grandeur ne tardèrent pas à faire une nouvelle apparition chez Manessier, et par un biais assez inattendu, celui du vitrail. En 1948 le curé de l'église jurassienne des Bréseux lui demande en effet les vitraux de sa paroisse. Trois ans de suite, Manessier travaille à ces verrières — et c'est avec un tel bonheur que d'autres commandes de même nature suivent : pour la Toussaint de Bâle, pour l'église Saint-Pierre de Trinquetaille à Arles, pour la chapelle de Hem, dans la banlieue de Roubaix.

Le vitrail, Manessier était né pour lui. Avant de l'avoir pratiqué, il en aimait



Barques. *50 × 50 cm. 1954. Collection particulière.*

déjà confusément, inconsciemment, la couleur et la transparence : son effort pour obtenir une matière translucide et phosphorescente en est l'aveu le plus éloquent. Sa conception de la peinture sacrée l'en rapprochait par ailleurs. Fruits d'une méditation et qui disposent à la méditation par l'atmosphère créée, ses tableaux religieux s'apparentaient ainsi au vitrail, dont ils revendiquaient l'action et l'efficience. Rien d'étonnant, dès lors, à sa réussite, d'emblée, dans cette technique — dont il allait tirer un bénéfice singulier pour sa peinture. *La décoration religieuse*, déclare-t-il, *constitue une discipline supplémentaire (...) ; la recherche d'un accord entre le lieu, son architecture est un tremplin pour l'imagination.* Et cette profession de foi qu'il confiait le 13 décembre 1952 à l'*Actualité Artistique*, il la confirme en octobre 1954 dans le *Bâtisseur français* où il écrit : *Je crois de moins en moins au vitrail fenêtre, mais à la création simultanée d'un ensemble architectural lumineux, pensé et réalisé par le peintre en un tout unique.* Ces aveux convergents nous apprennent ainsi ce que la pratique du vitrail lui a enseigné avant tout : le sentiment de l'architecture, le sens du monumental, la nécessité de cette grandeur dépouillée que la décoration de l'église requiert et même davantage, impose.

Aussi discerne-t-on dès 1949 dans sa peinture une recherche de l'ampleur, de la force, de la majesté qui n'a fait que se confirmer au cours des années postérieures. La première manifestation — toute extérieure, mais déjà significative — en est l'accroissement de la taille de ses toiles, de plus en plus vastes, et la seconde, la modification de leur format. Il avait peint principalement jusqu'alors des tableaux horizontaux ou — goût qui lui était assez particulier — carrés ; les compositions verticales et oblongues deviennent dès lors les plus nombreuses et, ce qui est plus important, les plus réussies, les plus belles, comme s'il était désormais uniquement à l'aise dans les rythmes ascendants. L'amour gothique des formes qui tendent au ciel revit dans son art, et, avec lui, le sens de la monumentalité.

Mais le vitrail a réveillé également en lui le goût des contours vigoureux et l'a réveillé si fort que son dessin en est devenu

un peu dur, un peu tendu. Mais, comme l'a remarqué M. Uladowski dans *Preuves*, en mars 1953, cette grille de cernes denses — complétée par celle des couleurs lourdes et généralement chaudes du premier plan — lui était nécessaire pour réconcilier la couleur — qui fuit la surface, engendre l'espace, creuse le tableau — et la composition qui organise le plan. Il associe couleur et caractère mural, en organisant un réseau de tons saturés et denses, dans lequel les cernes noirs ou bleus foncés qui dessinent jouent un rôle prépondérant, et en créant derrière lui par des teintes plus légères un espace limité, compatible avec l'affirmation du plan et l'obtention de la monumentalité.

En corollaire, sa palette change. Sans doute reste-t-il l'homme des nuances et des subtilités, qui module sa couleur, la diversifie, l'irise par des éclairages savants. Mais ses tons retrouvent la profondeur et l'éclat auxquels il avait eu tendance à renoncer en 1946-1947. Peut-être même ont-ils gagné en intensité et en pureté. Naturellement beaux, beaux comme ceux des enluminures médiévales, simples et savants, ils reçoivent un supplément de rayonnement des relations que le peintre établit entre eux, de leur voisinage avec



La fenêtre. *65×38 cm. 1947. Collection part.*



Marée basse. *114×162 cm. 1954. Collection particulière.*

ces cernes noirs qui les exaltent comme les plombs des verrières les gemmes des verres colorés, des accents qu'il pique dans leurs nappes calmes et qui les font vibrer, en scintillant eux-mêmes, comme les étoiles dans un ciel nocturne, en un mot de toute cette science si savante qu'elle n'apparaît pas. Aisance, simplicité, abondance définissent ainsi ces fugues et ces oratorios de tons sourds ou éclatants, mais toujours pleins et toujours justes, surtout lorsque Manessier joue avec les bleus.

On voit ainsi avec quelle étroitesse dessin, couleur, espace, composition sont solidaires chez Manessier — et l'on peut ajouter encore sentiment. Recherche murale, inquiétudes plastiques ne peuvent être en effet séparés chez lui du message humain, qu'il exprime d'autant mieux et communique avec une puissance de conviction d'autant plus grande que son art a complètement renoncé à ces quelques objets de référence figurative qui subsistaient encore dans ses toiles antérieures.

Par la peinture, écrit Manessier dans l'*Actualité Artistique* du 13 décembre 1952, *on tente de communiquer avec l'extérieur, de faire participer les autres à sa poésie personnelle.* Mais cette poésie personnelle, quelle est-elle pour lui ? Amour du monde extérieur, d'une part, et, de l'autre, amour de Dieu. Coquillages et galets de la baie de Somme, sables des grèves et des dunes, genêts picards et sapins jurassiens, neige de Saint-Cergue et mer du Crotoy, lumière surtout, il chérit toute la nature dans ce qu'elle a de plus grand et ce qu'elle a de plus petit, de plus général et de plus singulier, de plus durable et de plus fugace, de plus rare et de plus commun. On a trop souvent insisté sur la spiritualité de Manessier peintre de la vie intérieure, pour qu'il ne soit pas nécessaire ici de rappeler qu'il est, lui aussi, « un homme pour qui le monde extérieur existe » — mais existe moins comme source de jouissance que comme objet d'affection.

C'est qu'il y trouve partout la présence de Dieu — de ce Dieu qu'il découvre également en lui-même « interior intimo meo ». Et chacun lui fait aimer et admirer l'autre davantage. Ce renouveau du printemps ne serait pas si beau s'il ne correspondait pas à la résurrection du Christ — en qui nous-mêmes sommes ressucités. Si Manessier demande si fréquemment son inspiration — et ses titres — à la liturgie catholique, n'est-ce pas pour cette raison qu'elle est en quelque sorte le lieu où la vie du Dieu fait homme se rencontre avec celle du monde pour le plus grand bienfait de celle de nos âmes ?

Mais d'où qu'il parte, c'est toujours à une méditation sur le sacré qu'il aboutit : *Le monde actuel semble ne plus avoir besoin de nous*, a-t-il écrit un jour, parlant en même temps des artistes et des chrétiens. *Mais, sans se lasser, il faut lui murmurer qu'il existe un monde de l'harmonie et de l'amour — mieux : le lui prouver.* Et il le prouve, quant à lui, par ses toiles qui traduisent toutes une expérience de surnaturel qu'elles nous invitent à partager. On ne peut que souscrire, ainsi, à ses paroles, en reconnaissant leur justesse, du moins à son endroit : *La création artistique suppose (...) deux conditions. D'abord ne pas dire : je veux, car l'extériorisation d'états intérieurs exige une sorte d'abandon à soi-même ; ensuite beaucoup d'amour; lui seul permet de « porter » son sujet jusqu'à son terme, jusqu'à ce qu'il s'humanise au point de prendre une valeur générale.*

Cette expérience religieuse, nul ne l'a contestée chez Manessier : fait d'autant plus digne d'être souligné, que son expression se réalise en dehors des habitudes et des normes routinières.

(Suite en page 46)



Marée montante. *115×115 cm. 1953. Collection particulière*

La collection André Breton

PAR ALAIN JOUFFROY

Le surréalisme a marqué profondément la sensibilité de notre temps. Son fondateur vit au milieu de tableaux et d'objets, témoins de trente années d'explorations et de rencontres

Un soir du mois d'août 1947, à Huelgoat (Finistère), de retour d'un ancien puits de mine abandonné, André Breton revint au Grand Hôtel d'Angleterre, chargé d'une sacoche pleine de cristaux de roche qu'il avait ramassés lors de sa promenade. Il me les montra. C'était mon premier contact personnel avec lui. Dans sa chambre d'hôtel, qui se trouvait par hasard à côté de la mienne, et où je pénétrai le soir même, d'autres cristaux de roche étaient alignés sur le rebord de la fenêtre. Breton me parla longuement de son séjour aux Etats-Unis, où il était réfugié pendant la guerre, des Indiens Hopi, parmi lesquels il avait vécu pendant trois mois, du vaudou à Haïti, des agates qu'il avait trouvées au bord de la mer près de la Roche Percée au Canada. Quelques jours passèrent, au cours desquels il me fut permis de comprendre l'étendue de la fascination qu'exerçaient sur André Breton non seulement les pierres, et notamment celles dans lesquelles se trouve enfermée une eau immémoriale, mais encore des œuvres d'art particulières, qu'il m'invita à venir voir dans son atelier à mon retour à Paris.

André Breton habite depuis 1921 un immeuble de la rue Fontaine, non loin de la Place Blanche. Quand j'entrai pour la première fois dans son atelier, je découvris dans cet ensemble surprenant de masques océaniens, de poupées Hopi, de tableaux surréalistes et de tableaux naïfs que constitue sa collection, une sorte de musée du Merveilleux, dont la poésie répondait aux besoins d'étrangeté, de rareté et d'inconnu qu'éprouve un jeune homme à la recherche de l'art et du génie. Chez André Breton, en effet, le visiteur se sent comme encerclé par une présence magique, forte, prenante et sans équivalent : c'est de cette magie particulière qu'il faut d'abord prendre conscience. Le surréalisme, qui a donné à notre époque l'un de ses visages les plus expressifs, a tout naturellement trouvé dans l'atelier de la rue Fontaine son « musée » idéal. La collection du fondateur du surréalisme ne ressemble à aucune autre : elle ne reflète pas seulement le goût et la sensibilité d'un amateur d'art, elle exprime les exigences intellectuelles particulières qui ont permis à André Breton de créer un nouveau climat poétique, et d'*agir* sur son époque.

On peut se demander tout d'abord comment un homme qui a déterminé une révolution artistique a commencé à s'intéresser à la peinture. Il semble que l'art ait été pour lui, dès son adolescence, un moyen d'évasion et de révolte. Entre l'âge de 12 et 16 ans, André Breton était assujetti par ses parents, tous les dimanches, à une invariable promenade qui les conduisait de la gare de l'Est à la Madeleine.

Le seul « havre » de cette promenade obligatoire était les vitrines de la galerie Bernheim, aux destinées de laquelle présidait alors Félix Fénéon. Devant ces vitrines, le jeune André Breton invitait ses parents à s'arrêter quelques instants pour regarder les tableaux de Bonnard, de Vuillard et de Matisse qui y étaient exposés. Ceux de Matisse, surtout, faisaient ses délices ; c'était eux qui indignaient le plus ses parents. Cette indignation, on s'en doute, augmentait encore le plaisir que Breton prenait à les contempler.



Objet funéraire, Nouvelle-Guinée hollandaise.

Entre 1913 et 1914 (Breton avait alors 17 ans) il se tint au courant d'une partie du mouvement moderne en lisant *les Soirées de Paris*, que dirigeait Apollinaire. Chaque numéro comprenait des reproductions photographiques d'un peintre d'avant-garde : Picasso, Matisse, Rousseau, Picabia, Braque, Derain. Le rôle joué par cette revue ne saurait être surestimé : c'est grâce à elle par exemple que Breton saisit l'évolution du futurisme ; des articles d'Apollinaire avaient attiré son attention sur Chirico ; des caricatures de Marius de Zayas, parues dans le dernier numéro de 1914, y préfiguraient même le dadaïsme. Dans une certaine mesure, la Revue *Littérature*, que Breton allait fonder plus tard, au lendemain de la guerre, a continué l'œuvre d'émancipation artistique commencée par Apollinaire dans *les Soirées de Paris*.

André Breton connaissait personnellement Derain. L'évolution de ce peintre, de 1910 à 1914, le subjuguait. Breton lui vouait une sorte de culte. L'un des tableaux qui l'impressionnèrent le plus à ce moment fut *Le Portrait du Chevalier X.*, de Derain, qui fut reproduit dans *les Soirées de Paris*. Il représente un homme assis, un journal à la main, devant un rideau à demi tiré au premier plan à gauche : au lieu d'être peint, un véritable journal était collé sur la toile. L'introduction d'éléments étrangers à la toile, comme les « papiers collés » cubistes, entraînait l'esprit sur une voie lyrique que Breton entendait vouloir suivre jusqu'au bout.

Les cubistes, en l'analysant, avaient pulvérisé l'objet extérieur. Les futuristes, en tentant de le représenter en mouvement, l'avaient déployé en éventail, puis réduit à un jeu de formes où il semblait disparaître en tourbillon. Par ailleurs, Chirico avait introduit le rêve, l'énigme, Chagall la métaphore plastique. Breton, dans cette effervescence révolutionnaire, voyait se lever un espoir : celui du triomphe de la peinture d'imagination, amorcée à la fin du XIXe siècle par Gustave Moreau, Redon et Gauguin. Dans le cubisme et dans le futurisme, le réalisme était malmené, mais vivace : il s'agissait toujours de l'objet extérieur. *Le modèle ancien, pris dans le monde extérieur, n'est plus, ne peut*









André Breton photographié devant un des oiseaux exotiques empaillés qu'il a enfermés sous un globe de verre. A droite, Le roi Salomon Ier de Bretagne, *une gouache de Charles Filiger qui était le peintre préféré d'Alfred Jarry et que Breton considère comme le maître de Gauguin. En haut à droite, un tableau du « naïf » haïtien Hector Hyppolite représentant* Ogoun-Ferai, *dieu de la guerre vaudou. André Breton a fait un séjour en Amérique latine puis à Haïti où il s'est particulièrement intéressé aux pratiques de magie noire vaudou et aux peintres naïfs dont il a acheté plusieurs toiles. A gauche, un tableau médianimique de Joseph Crépin.*

plus être. Celui qui va lui succéder, pris dans le monde intérieur, n'est pas encore découvert, écrit Breton à propos de cette époque *(Genèse et perspective artistiques du surréalisme).* Pour lui, il importait de concilier la poésie et la peinture, afin de libérer cette dernière de la servilité descriptive, de lui ouvrir la voie du monde intérieur à l'homme : celui du rêve et de l'imagination.

Au lendemain de la guerre, pourtant, c'est Soutine et Modigliani, — « génies déplacés » — qui attirèrent d'abord Breton.

De 1918 à 1921, rien n'alimente cet espoir qu'avaient fait naître, avant la guerre, le cubisme et le futurisme. Un immense ennui envahit Breton. C'est l'époque où il passe des heures à rêver, assis sur un banc de la place du Châtelet, ou à errer sans but dans les rues. Un matin de 1919, il rencontre par hasard, près de la Closerie des Lilas, un homme pauvre, abandonné, illuminé, qui vient de lire les *Poésies* de Lautréamont, parues le jour même dans *Littérature* : c'est Modigliani. « Nul ne m'a parlé de ce texte mieux que Modigliani ce matin-là » dit Breton. Mais il ne devait pas garder très longtemps la petite toile de Modigliani, ni les deux paysages de Soutine qui avaient été les premières toiles importantes de ce qui deviendra plus tard sa « collection » : en 1926, il les échange contre un totem océanien.

Le « monument Chirico », comme l'appelle Breton, s'est effondré en 1918 : à partir de cette année, le peintre des Arcades, des Mannequins et des Intérieurs métaphysiques, n'envoie plus d'Italie, à son marchand de Paris Paul Guillaume, que des copies médiocres de Raphaël. Par contre, c'est en 1920, chez Picabia, qui les reçut au moment où Breton se trouvait chez lui, qu'il éprouve le choc et l'émerveillement des premiers *collages* de Max Ernst, qui se trouvait encore à Cologne. Le climat de la peinture surréaliste est né : mais la peinture surréaliste proprement dite ne l'est pas encore.

André Breton se marie en 1920 : Derain lui donne un tableau à cette occasion. Par la suite, Breton achète d'autres tableaux, parmi lesquels le célèbre *Portrait d'Iturrino.* Aujourd'hui, Breton ne possède plus aucun tableau de Derain. S'il s'en est séparé, pour acquérir d'autres objets d'art à l'attirance desquels il n'a pas pu résister, ou même tout simplement pour vivre, ce n'est pas qu'il ne les aimait plus. Breton distingue ce qui entraîne l'adhésion de l'esprit et ce qui entraîne l'adhésion de la sensibilité : la deuxième n'inclut pas forcément la première. Les objets et les œuvres dont Breton s'est entouré devaient prendre à ses yeux valeur d'exemples spirituels : c'est pourquoi sa collection, où

nulle concession n'est faite à l'éclectisme, reflète plutôt ses *idées* que sa sensibilité, ses exigences intellectuelles que ses goûts.

Avant 1924, année du premier *Manifeste du Surréalisme*, et même pendant les premiers mois qui suivirent la publication de cet ouvrage, il semble que l'on ait douté, dans l'entourage même de Breton, qu'une peinture surréaliste puisse exister. On se trouvait encore à ce moment-là sous l'empire du dadaïsme qui par esprit de négation systématique et dans un but de pur scandale voulait anéantir la notion même de « peinture ».

Un jour de 1924, André Masson parle pour la première fois à Breton d'un jeune peintre espagnol et lui recommande d'aller voir ses œuvres. Breton fait ainsi la connaissance de Miro. Il est émerveillé par ses tableaux. Ce qui séduit alors Breton, c'est la spontanéité, la simplicité, la naïveté, la liberté extrêmes avec lesquelles Miro *invente* alors ses formes, qui constituent un nouvel alphabet poétique. Dans ces tableaux — *La Ferme*, *Terre labourée*, *Le Chasseur*, *Le Piège*, *Le Carnaval d'Arlequin* — Miro crée une figuration absolument originale, animiste et enfantine, où un navire, dans *Le Chasseur* par exemple, est représenté par un cône, l'horizon par un œil, un arbre par un cercle et une feuille. Libérées de toute obéissance à la réalité extérieure, soumises à la seule liberté du peintre, les formes de Miro, qui ne doivent rien ni au cubisme, ni au futurisme, donnent alors à Breton la certitude qu'une peinture spécifiquement surréaliste peut exister, dans laquelle la poésie et la peinture opèrent une synthèse unique.

Breton possède aujourd'hui plusieurs tableaux de Miro : *La Figure 1927*, l'un des seuls tableaux dramatiques de ce peintre, et *Le Piège*. Il regrette d'avoir été obligé de se séparer du *Chasseur*. *La Tête* est le plus grand des tableaux que Breton possède dans son atelier : sa présence montre bien l'importance que Breton attache à l'« entrée tumultueuse » de Miro l'année même de la naissance du surréalisme.

Le jour de ma première visite à l'atelier de Breton, ce fut le tableau de Tanguy, *L'Armoire de Protée* (1931) qui me fascina le plus longuement. A mes yeux, il répondait parfaitement à la définition de Breton selon laquelle un tableau doit « ouvrir une fenêtre sur l'inconnu ». Il me semblait que je me trouvais pour la première fois devant



Œuvre d'un primitif mexicain anonyme, le tableau ci-dessus passe pour représenter un enfant muet. Breton a toujours attaché aux masques une importance particulière. L'ensemble de masques esquimaux ci-dessous décore le panneau situé au-dessus du lit du poète.

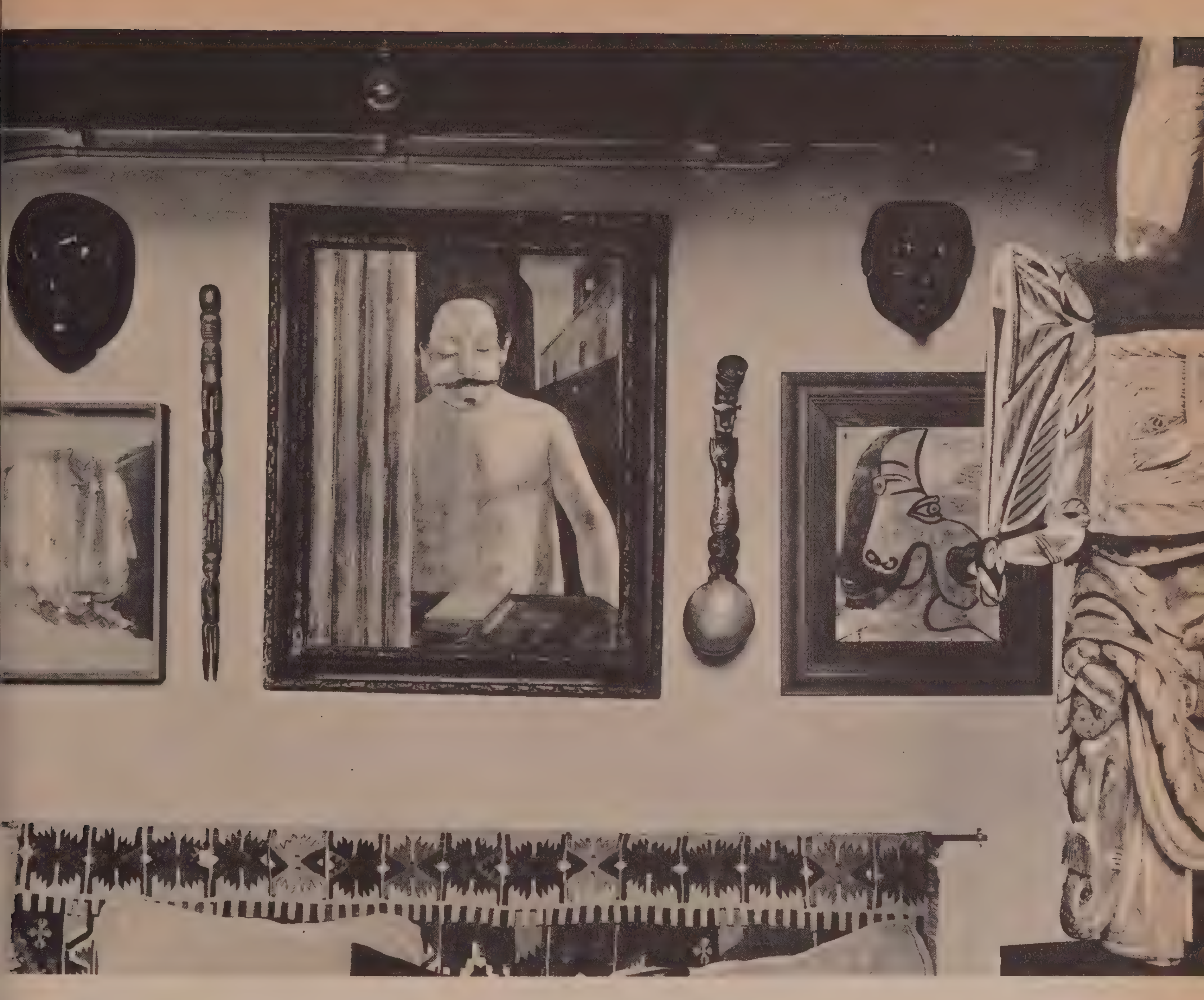
un paysage *mental*. Venu au surréalisme en 1926, Tanguy fut le premier peintre à abandonner complètement l'univers de l'objet, encore sous-entendu dans la peinture de Miro, pour se tourner exclusivement vers l'univers du sujet. Il se refusait d'ailleurs à toute explication concernant ses œuvres. Avec lui, jusqu'à sa mort, le mystère est demeuré intact.

Salvador Dali doit certaines de ses trouvailles à Tanguy, et son œuvre, avant qu'il ne s'introduise dans le surréalisme, ne recèle aucune trace d'originalité, mais il sut créer autour de lui une extraordinaire atmosphère de délire, où la confusion intellectuelle la plus systématique était entretenue. Breton possède une très belle toile de lui : *Guillaume Tell*. Un lyrisme effréné s'y mêle à l'érotisme le plus exhibitionniste. Le surréalisme atteint chez Dali à une sorte de baroquisme outrancier, où le mauvais goût de l'admirateur de Meissonnier et du modern'style vient paradoxalement renforcer un humour visionnaire — suspect, soit — mais dont on peut difficilement nier la grandeur.

Après Tanguy et Dali, qui occupent chez Breton la place qui convient, de nouveaux peintres ont continué à exalter l'imagination dans le domaine du surréalisme : Victor Brauner, en premier lieu, dont Breton possède deux toiles très importantes : *l'Etrange cas de monsieur K.* (1933) et *Lion du double* (1946). Le premier, il faut bien le dire, Brauner sut incorporer au surréalisme la symbolique universelle. Wolfgang Paalen, Wifredo Lam et Matta sont, avant la guerre de 1939, les dernières étoiles d'une constellation d'hommes extraordinaires, qui réunit les personnalités les plus différentes, et parfois les plus opposées, dans le sein d'un même groupe.

Dans l'atelier de Breton, parmi ces tableaux dont chacun reflète une « manière de voir » unique et inimitable, on prend aisément la mesure de l'ouverture du surréalisme, qui s'étend, sur le plan pictural, de la peinture académique en trompe-l'œil de Dali à la palette révolutionnaire de Matta, de la fantaisie lyrique de Miro au symbolisme psychologique de Brauner. Il ne faut pas oublier en effet, comme Breton sait le rappeler souvent, que ce qui réunissait ces hommes autour de lui n'était pas une position *esthétique* commune, mais une





position *éthique*, qui consistait avant tout en un certain nombre de *refus* communs.

Haut-lieu de la « singularité », où flotte encore le vent de l'aile du dandysme baudelairien, l'atelier de Breton mêle non seulement des œuvres ressortissant à des styles divergents, mais d'autres, appartenant à des civilisations et à des époques différentes. Le seul fil conducteur, qui relie ici les statuettes tibétaines aux tableaux de peintres primitifs mexicains, les tarasques mexicaines aux monnaies gauloises, est celui de l'imagination poétique, seule constante de l'exaltation humaine. La plus grande nouveauté, parmi les acquisitions faites par Breton pendant son séjour en Amérique, était celle de ces poupées Hopi, qu'il avait rapportées de la réserve d'Arizona où il passa trois mois en 1953. C'est un marchand de New York, Carl Bach, qui fournit le premier les objets indiens aux surréalistes réfugiés aux Etats-Unis pendant la guerre : Max Ernst, Matta, Robert Lebel ; personne, jusqu'alors ne s'était intéressé à ces objets, qui demeuraient dans des caisses, au fond des caves du Brooklyn Museum. Les poupées Hopi, qui représentent des divinités, sont sculptées en bois et colorées, de manière à évoquer les costumes que revêtent les danseurs dans les cérémonies sacrées. Fabriquées par les Hopis à destination des enfants, elles sont en général suspendues au mur, à un niveau que les enfants ne peuvent atteindre : mais les Indiens ne consentent jamais à les vendre sans obtenir d'eux leur accord.

La mode des objets primitifs, commencée au moment du cubisme, ne portait que sur les sculptures et les totems africains. A ce propos, Breton rappelle que ce fut Gauguin qui attira le premier l'attention sur la beauté plastique des fétiches polynésiens, tels ceux qu'il a représentés dans certains de ses tableaux, comme *Poèmes barbares*. Les dons éclatants d'artisans et de sculpteurs que l'on peut reconnaître dans les œuvres d'art africain n'ont jamais satisfait complètement l'esprit de Breton. Au contraire, l'art océanien, plus lyrique, plus imaginatif, plus « fantastique » que l'art africain, lui a toujours semblé chargé d'une intense poésie.

Une grande statue d'ancêtre de la Nouvelle-Irlande, dans l'atelier de Breton, est placée en face de trois des plus impor-

Ci-dessus : on voit, à gauche, le Portrait de Washington *exécuté par Marcel Duchamp, à l'occasion d'un concours, en 1943 ; au centre, la célèbre toile de Chirico,* Le Cerveau de l'enfant, *datant de 1914 ; à droite, la* Tête de femme *offerte par Picasso à Breton le 11 juin 1940. Au-dessus des tableaux, deux masques à transformation de Colombie britannique. Les objets allongés sont des totems de Colombie britannique. Au premier plan, une statue d'ancêtre de Nouvelle-Irlande.*

Page 36 : la collection de poupées Hopi acquises par Breton lors de sa visite des réserves de l'Arizona. Accrochés au-dessus de cette panoplie : à gauche, une toile de Victor Brauner : Lion du double *(1946), à droite,* Le Roi manque *par Wifredo Lam. En bas du panneau, deux bannières tibétaines encadrant un portrait par Pierre Molinier.*

Page 37 : un des plus beaux masques esquimaux achetés par Breton au Groenland.



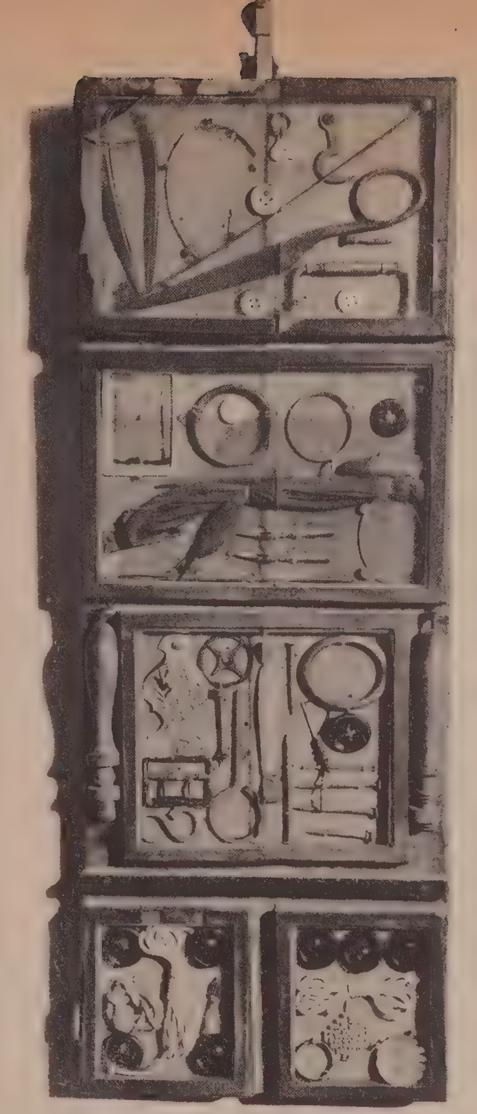




tants tableaux de sa collection: *Le Portrait de Washington* de Marcel Duchamp, *Le Cerveau de l'enfant* (1914) de Chirico, et la *Tête*, violente et convulsive, dont Picasso fit présent à Breton le jour de la cessation des hostilités, le 11 juin 1940. Cette statue océanienne semble ainsi présider, par son allure à la fois protectrice, impassible et cruelle, à trois des aventures artistiques les plus passionnantes de ce siècle. A celle de Duchamp, particulièrement, qui abandonna la peinture en 1912, à l'âge de 25 ans, après avoir réalisé des œuvres aussi nouvelles que parfaitement réussies. Par humour, par défi, par esprit de provocation, ou tout simplement par besoin de « faire quelque chose », on ne sait trop, Duchamp fit de temps en temps exception à son silence. Entre deux parties d'échecs, jeu dont il est devenu l'un des champions, il mettait quelques morceaux de marbre en forme de sucre dans une cage à oiseaux et plantait un thermomètre au sommet. Le *Portrait de Washington* est dans le même esprit. La revue *Vogue* avait organisé, en 1943, un concours pour un portrait de Washington. Duchamp déchira une feuille de papier bleu, parsemé d'étoiles dorées, de telle manière que la déchirure dessine exactement la tête de Washington vue de profil. Dans la déchirure, il introduisit des bandes d'étoffe blanches tachées de lignes d'encre rouge : l'ensemble forme ainsi une sorte de drapeau américain. Cette œuvre ne fut pas choisie ... Elle témoigne éloquemment du peu de respect intellectuel de Duchamp devant les hommes qui suscitent une admiration collective.

Le Cerveau de l'enfant est l'un des plus beaux tableaux de Chirico. André Breton regrette d'avoir été obligé de se séparer de *L'Enigme d'une journée* (1914) qu'il possédait également. Ces deux œuvres faisaient partie du lot que Chirico avait laissé dans son atelier parisien, à son retour en Italie au moment de la guerre. Comme *Le Portrait du chevalier X.* de Derain, *Le Cerveau de l'enfant* de Chirico donne à Breton « l'idée d'une lecture impossible ». Il représente le buste d'un homme nu, de corpulence féminine, aux cheveux bouclés et aux longues moustaches, les yeux fermés devant une table sur laquelle est posé un livre également fermé. Un rideau à demi tiré au premier plan à gauche, de hautes arcades nues dans une ouverture à l'arrière-plan ferment la scène et créent le sentiment d'une fatale claustration. L'immobilité, l'aveuglement, la pesanteur, l'anonymat de la figure, véritable sphinx ininterprétable, hypnotisent vraiment le spectateur. Au centre de l'atelier de Breton, ce tableau dresse l'image d'un mystère originel — celui-là peut-être dont Breton a dit qu'il opposait à l'analyse son « infracassable noyau de nuit ».

Tous les objets de l'atelier de Breton semblent graviter autour de deux centres : *Le Cerveau de l'enfant*, et la *Nature morte aux cerises*, du Douanier Rousseau. Cette toile très peu connue du douanier a été acquise par Breton en 1937. La naïveté, où l'on reconnaît l'innocence profonde de tout homme, est un objet de fascination pour Breton, qui possède des tableaux d'autres peintres naïfs, tel *Ogoun-Feraï*, Dieu de la guerre vaudou, du peintre et prêtre vaudou autodidacte Hector Hyppolite. La folie, aussi, est un objet de fascination : elle dévoile les limites humaines.



Objet réalisé par un aliéné et provenant d'une exposition d'artistes malades, en 1929.

Breton possède de beaux dessins de Wölfli et d'Aloyse, — des aliénés. Ceux d'Aloyse supportent avantageusement la comparaison avec certains tableaux de Matisse.

De Joseph Crépin, peintre médianimique (ou métapsychique), Breton possède deux « tableaux merveilleux » ; c'est ainsi que Crépin les nommait. Ancien mineur de fond du Pas-de-Calais, ce peintre réalisa à Martigny-en-Gohelle une œuvre singulière, proche d'un autre peintre médianimique de la région : Auguste Lesage. Dans leurs tableaux, la symétrie absolue des formes et des symboles minutieusement ordonnés sur la toile répond, dit Breton, à une sorte de « calque mental ». Ce qui crée l'étrangeté de ces toiles, c'est leur symbolisme, d'inspiration égyptienne : les pyramides y sont souvent représentées, ou évoquées par des motifs triangulaires.

Breton, qui a visité ces villages, y a découvert, en se promenant la nuit, une séduisante explication de cette obsession de l'Egypte. En effet, les grands cônes de déjection, près des puits de mine, dessinent sur le ciel noir de parfaites pyramides, qu'éclairent comme des étoiles (« sans aucune poésie » dit Breton) les ampoules électriques des chantiers. De William Blake à Crépin, l'art métapsychique, *dicté* comme nul autre par les forces les plus profondes et les moins connues qui nous hantent, est de ceux qui donnent de l'homme une image des plus troublantes, et des plus difficiles à « situer ».

La collection de Breton exprime ainsi, dans la mesure où le hasard des possibilités matérielles le lui a permis, la volonté de résolution de toutes les contradictions humaines, qui l'a animé sans cesse depuis 1924. La simplicité enfantine et malicieuse de Miro, le sens mythique de Max Ernst, la sérénité glaciale de Tanguy, l'impétueuse agressivité de Picasso, la tendre naïveté de Rousseau, l'humour délirant de Dali, la voyance de Brauner, l'intelligence extrême de Duchamp, le flamboyant lyrisme de Matta constituent une sorte de prisme, dans lequel la lumière du surréalisme vient décomposer les couleurs des contradictions humaines.

Récemment, Breton a acquis quelques gouaches, et un tableau de Charles Filiger, qui indique une nouvelle direction de sa recherche. Filiger était le peintre préféré d'Alfred Jarry, qui lui a consacré le seul article de critique d'art qu'il ait jamais écrit (*Mercure de France*, septembre 1894). André Breton possède aujourd'hui *Le Cheval blanc de l'Apocalypse*, signalé dans le Nº 3 d'avril 1895 de *l'Ymagier*, que dirigeaient Rémy de Gourmont et Alfred Jarry. Exceptionnelle destinée, que celle de ce peintre (mort en 1930 à Plougastel-Daoulas) qui chassa violemment un « amateur d'art » de chez lui en disant : « Vous vous appelez Vollard et vous venez spéculer sur les tableaux, allez-vous-en ! » « Mystique et pince-sans-rire », comme le dit Charles Chassé dans *Le Mouvement symboliste dans l'Art du XIXe siècle*. Filiger admirait par exemple le Cimabue du Louvre « parce que les visages des anges y sont pareils à ceux de la Vierge ». Dans les quelques gouaches que Breton a placées sur un mur de sa chambre (où l'on trouve par ailleurs trois croquis de Seurat, dont Félix Fénéon fit cadeau à Breton à l'occasion d'un 1er janvier), on peut voir des projets de vitraux, comme le soutient Mme Le Guellec, qui hébergeait Filiger à Plougastel pendant les dernières années de sa vie. Une douceur délicate s'y allie à une parfaite science des nombres et de l'équilibre formel.

C'est à des qualités sensibles autant qu'à des exigences intellectuelles que Breton obéit dans son amour de Filiger dont il a placé les œuvres au-dessus de son lit. Le matin, au moment de se recomposer avec le monde extérieur, il aime les effleurer des yeux. Ce peintre méconnu, et qui a peut-être exercé une influence déterminante sur Gauguin (qu'il attaquait quand Gauguin était présent, dont il disait le plus grand bien quand il était absent), — dernière re-découverte de Breton, est le signe que la recherche commencée par lui au moment où, à 15 ans, il contemplait, ravi, les toiles de Matisse dans les vitrines de la galerie Bernheim, continue de tracer, dans le monde actuel, un chemin phosphorescent, qui mène où nul n'est jamais allé. A. J.

Si vous voulez en savoir davantage

André Breton a publié en 1928 le Surréalisme et la peinture *(Gallimard, Paris). Cet ouvrage a été réédité en français avec des textes nouveaux (Brentanos, New York, 1945)*

Yves Tanguy : L'Armoire de Protée *(1931).*

1882. Fernand Léger, sa mère et son cheval de bois. Il est né un an et demi plus tôt, le 4 février 1881, à Argentan, en Normandie.

1905. Léger est arrivé à Paris en 1900. D'abord dessinateur d'architecture, il a bientôt décidé de se consacrer à la peinture. En 1905, après son service militaire, il loue un atelier dans une cité d'artistes de Montrouge : La Ruche. Le voici dans le jardin de celle-ci. C'est l'époque où ses amis lui disent: « Si c'est une blague que tu fais à tes contemporains, on va t'aider. Si tu y crois, on te fait enfermer ».

1907. Léger dans son atelier de La Ruche. Il y travaille ferme et subit l'influence de Cézanne. C'est alors qu'il rencontre Archipenko; il est également lié avec Apollinaire, Max Jacob, Raynal, Reverdy, André Salmon, Blaise Cendrars, Henri Rousseau le Douanier. En 1910, il rencontrera Picasso et Braque.

1908. « Jeunesse se passe » dans l'atelier de l'avenue du Maine où, avant de s'installer seul, Léger a vécu avec le décorateur André Mare. Il y revient souvent pour retrouver sa « bande ». C'est le rêveur du groupe, on le voit ici, à gauche, assis auprès de son ami Mare.

La vie

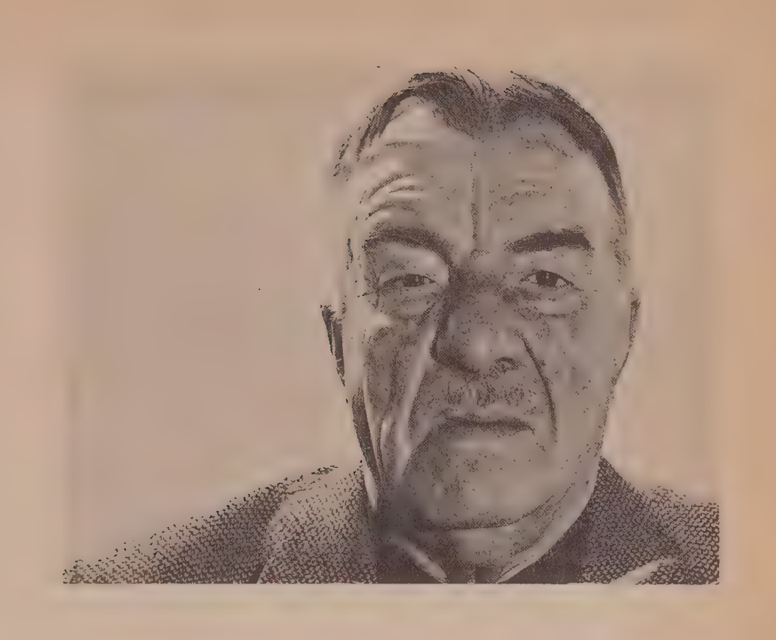
1905

Fernand Léger est mort le 17 août 1955 près de Paris, à Gif-sur-Yvette, dans la maison qu'il avait installée avec soin et amour. Depuis quelque temps déjà, Léger souffrait d'une maladie de cœur, les médecins lui conseillaient le repos. L'embolie qui l'a emporté a frappé un homme en pleine activité créatrice et pour qui le repos n'entrait pas en ligne de compte.

A 74 ans, Léger, malgré les troubles cardiaques qui l'affectaient, était l'image même du plus bel équilibre vital. Il poursuivait avec acharnement des recherches qui avaient d'abord fait de lui un des représentants les plus éclatants de la grande époque cubiste. Dans notre premier numéro, nous avions tenu à montrer une des importantes toiles récentes de Léger, « La Grande Parade ». Les différentes études pour cette œuvre que nous publiions en même temps prouvaient le soin et la patience que comportait pour lui l'effort de création. Léger aimait à dire « Je suis un classique ». Nous aurons souvent l'occasion de parler de l'œuvre de cet artiste qui a joué un rôle important dans l'évolution de l'art contemporain. En hommage à sa mémoire, nous avons voulu d'abord présenter les émouvants documents des pages qui suivent. La plupart des photographies qui constituent cet « album de famille » nous avaient été remises par Fernand Léger lui-même quelques mois avant sa mort. Nous tenons les autres d'un de ses plus vieux amis, M. Louis Dangel qui, compagnon de sa jeunesse, eut souvent l'occasion de photographier le peintre avec son appareil d'amateur.



1882



'un peintre



1908



1907

1916. Derrière sa photo en poilu, Léger a écrit de sa main : « 3—7—16 Argonne. Ma chère Marie et belle-sœur. Comment te remercier pour tes magnifiques poires. Je ne puis faire mieux que de t'envoyer ma photographie avec mon éternelle reconnaissance pour tous les magnifiques cadeaux. Je t'embrasse comme tu le mérites tendrement. Ton Kubiste de poilu de beau-frère. » Gazé à Verdun, Léger sera réformé quelques mois plus tard.

1922. Léger et à sa droite, Jeanne, sa femme ; ils habitent alors Fontenay-aux-Roses. A leurs pieds, la chienne Louve qu'on retrouve dans certains tableaux de cette époque. C'est à partir de cette date que Léger va intégrer de plus en plus à ses compositions la figure humaine qu'il considérait jusqu'alors comme un élément accessoire.

1923. Sur les planches à Deauville : Léger et sa femme. Jeanne porte le chapeau tyrolien qu'elle avait acheté l'année précédente au cours d'un voyage de l'artiste en Autriche





1916



1923



1922



1928. Léger et un modèle. Depuis 1924, il a fondé une académie dans son atelier, 86 rue Notre-Dame des Champs. De tous les pays du monde, on vient suivre ses leçons. Nicolas de Staël, notamment, compta parmi ses élèves.

1929. Léger devant la ferme dont il a hérité en Normandie.

1930. L'artiste a pris la pose derrière une de ses peintures de l'époque. Ici encore, il est coiffé de la casquette qui fut longtemps son couvre-chef favori. A côté, la même année, il se repose dans un coin de son appartement.

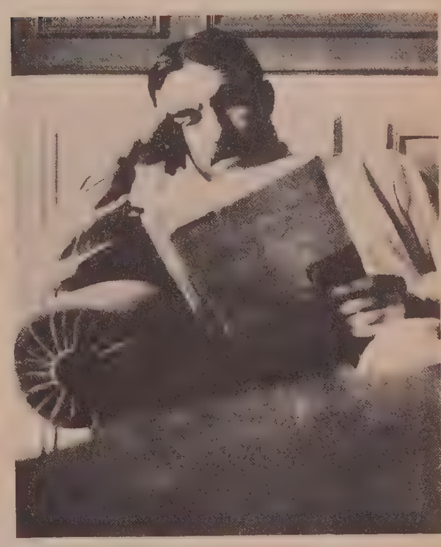
1939. A la terrasse d'un café de Montparnasse avec une de ses élèves.



1928



1930



1930

1939



1929





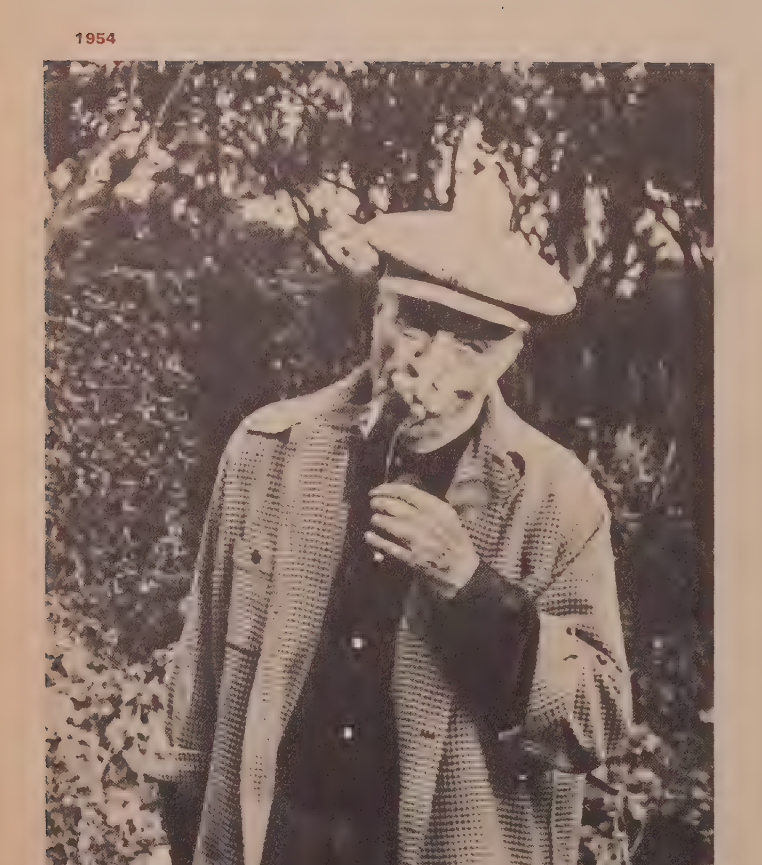
1940-1945



1954

1953

1954



1940-45. Léger passe cinq années aux Etats-Unis. Il y a fait un premier séjour en 1931. Cette image est extraite du film « Réalisme de Fernand Léger » tourné en Amérique, commenté par l'artiste et qui comporte de nombreux documents sur sa vie quotidienne et son processus de création.

1953. Devant l'atelier de Picasso à Vallauris, Léger et sa seconde femme Nadia qui fut son élève puis sa collaboratrice et la compagne attentive de ses dernières années. Auprès d'eux, le poète André Verdet, Picasso et le céramiste de Léger, Brice. Léger a depuis 1950 un atelier près d'Antibes, où il travaille à des céramiques monumentales.

1954. Léger à l'inauguration des vitraux de Courfaivre. A la demande du Père Couturier dont il était l'ami, Léger avait fait en 1951 une suite de vitraux pour l'église d'Audincourt; en 1946, il avait composé une céramique pour la façade de la célèbre église d'Assy.

1954. Léger dans le jardin de la villa de l'éditeur Tériade à Saint Jean Cap Ferrat.

Echos et projets

L'année artistique à Paris *s'annonce fort active. On pourra voir au Louvre (galerie Mollien, d'octobre à décembre) la grande exposition d'art étrusque dont le succès fut considérable à Zurich puis à Milan. Les œuvres iront ensuite à La Haye. A l'Orangerie, du 27 octobre au 8 janvier, seront présentés les chefs-d'œuvre impressionnistes du Courtauld Institute de Londres. La Société des Amis du Louvre réunira ensuite dans cette salle des tableaux de collections particulières sur le thème de l'Amateur d'Art. D'avril à juillet 1956, l'Orangerie abritera les Primitifs italiens des musées de province.*

Au Musée d'Art Moderne, on verra du 13 octobre au 13 novembre les œuvres des participants au Concours International de la Jeune Peinture organisé par le Congrès pour la Liberté de la Culture; du 21 novembre au 31 décembre les peintures de Torrès Garcia. Trois rétrospectives sont annoncées pour l'année prochaine : Nicolas de Stael en janvier, Germaine Richier en avril et, en été, un hommage à Matisse.

Au Petit Palais, on prévoit pour le mois de novembre une réunion des peintures fort rares du sculpteur Carpeaux. Le 7 janvier s'ouvrira au Musée Guimet, une exposition réunissant les pièces demeurées inédites de la mission Pelliot en Asie Centrale. Les travaux d'organisation de l'Annexe de Guimet suivent leurs cours et on prépare une grande exposition de Masques qui se propose de montrer le rôle et la signification du masque à travers les âges. A la Bibliothèque Nationale du 16 décembre à fin mai, on verra enfin l'exposition des Manuscrits à peintures français du XIIe au XVe siècle qui a été plusieurs fois repoussée.

Les chefs-d'œuvre du Musée Wallraf-Richartz qui ont été exposés cet été à Paris vont retrouver au début de l'hiver leur vraie demeure dans les galeries reconstruites près de la cathédrale de Cologne. Les conservateurs du musée colonais pourront ainsi disposer de la grande salle située de l'autre côté du Rhin où ils avaient abrité leurs collections pendant les années d'après guerre. Leur premier geste a été d'y organiser une rétrospective **Henri Laurens.** Cette exposition qui rassemblera des sculptures et des papiers collés de toutes les époques, s'ouvrira le 15 octobre.

Après l'Italie et la France, l'Allemagne a tenu elle aussi à rendre hommage à **Picasso.** *Guernica et la plupart des toiles importantes réunies cet été au Musée des Arts Décoratifs de Paris, seront présentées à partir du 25 octobre à Munich (Haus der Kunst). Des sculptures, des céramiques, des gravures et des dessins compléteront l'exposition qui sera présentée ensuite au Musée de Cologne et à la Kunsthalle de Hambourg.*

La quarantième Exposition Internationale de Peinture contemporaine aura lieu au **Carnegie Institute de Pittsburgh** du 14 octobre au 18 décembre. Un voyage de prospection dans les grandes capitales d'Europe, en Amérique du Sud et aux U.S.A. a permis au conservateur du Carnegie Institute, Mr Gordon Bailey Washburn de réunir 330 peintures venant de 23 pays différents. Le jury se réunira en octobre pour distribuer les prix Carnegie (six récompenses d'une valeur totale de 5100 dollars).

Au Musée des Arts Décoratifs de Paris, l'exposition des **Grands Ebénistes du XVIIIe siècle,** *prévue pour le mois de décembre, se propose de montrer le style particulier de chacun de ces grands créateurs de formes. Le meuble y sera traité comme un objet d'art et non comme un objet utilitaire. Parallèlement aux créations destinées à la cour, on pourra voir celles exécutées pour des clients qui désiraient plus de simplicité. C'est un aspect du XVIIIe siècle moins chargé, moins riche mais de bien meilleur goût et plus adapté au style de la vie actuelle qui sera ainsi présenté. L'exposition sera présentée par groupes de meubles signés d'un même nom et mis en scène, avec l'aide des décorateurs parisiens, parmi des éléments de boiserie et de décoration.*

800 personnes par jour, en semaine, et, le dimanche, 2 000 ont visité cet été l'exposition qui, sous le titre **Documenta** réunissait dans la petite ville de Cassel un ensemble unique d'œuvres du XXe siècle. Tentative de synthèse de toutes les recherches plastiques depuis 1900, cette manifestation qu'on peut comparer en importance à l'exposition Sonderbund organisée en 1912 à Cologne, était présentée dans les ruines d'un admirable château du XVIIIe siècle détruit pendant la guerre. Faisant de la pauvreté une vertu, les organisateurs en associant murs de brique peints à la chaux et rideaux de matière plastique avaient réussi à composer un décor étonnant. Tous les mouvements qui ont créé le climat artistique du XXe siècle : Futurisme, Expressionnisme, Recherches du Cavalier bleu ou des Naifs, Abstraction, etc.... se trouvaient représentés à Cassel par des œuvres de grande qualité prêtées par des collectionneurs du monde entier. A côté des peintures étaient exposées des sculptures et des photos des constructions dues aux architectes les plus représentatifs du siècle.

En Suisse, *le Kunstmuseum de Berne présentera dans le courant d'octobre la plus grande rétrospective Juan Gris qui ait eu lieu en Europe depuis celle de Zurich, en 1934. Une soixantaine de tableaux et de dessins illustreront les diverses étapes de l'œuvre de Gris. Au Kunsthaus de Zurich, où ont été exposés cet été des tableaux, dessins, sculptures et céramiques rococo, on prépare une rétrospective du peintre allemand Beckmann. Depuis le mois de septembre (jusqu'au 6 novembre), on peut voir au Kunsthaus de Saint Gall une présentation de peintures du XXe siècle sur le thème « Le tableau dans l'habitation moderne ». Au musée ethnographique de Bâle l'exposition Religion et art à Bali, ouverte depuis quelques jours (et qui se prolongera jusqu'en avril 1956) présente le développement historique de la culture à Bali, la position des habitants de Bali à l'égard du monde ainsi que quelques aspects de leur art et de leur culture.*

Soucieuse de donner une impulsion de plus en plus grande au développement des arts plastiques, la ville de **Marseille** vient de créer un double prix de peinture et offre à tout artiste français de moins de 45 ans deux récompenses de 250 000 francs chacune. Le jury composé de huit personnalités artistiques (4 de Marseille et 4 de Paris) se réunira à Paris fin octobre. L'Hôtel de Ville de Marseille communique aux amateurs le règlement du concours. Le dépôt des œuvres doit avoir lieu au Musée d'Art Moderne de Paris du 10 au 25 octobre.

Stalhy, *Etienne Martin, Delahaye et Poncet viennent de terminer les bas-reliefs destinés à l'église de Baccarat auxquels ils ont travaillé au cours de l'été. Cette église, construite par l'architecte Kazis, doit être inaugurée au mois d'octobre. Commencée il y a trois ans, elle est d'une conception architecturale extrêmement simple. L'élément le plus remarquable en est la voûte en charpente. Les hauts vitraux qui occupent toute la partie supérieure des parois latérales, le long de la nef, sont l'œuvre de Idoux, Lenormand, Raynard et Denise Chesnay.*

Au-dessous, parallèlement, les quatorze bas-reliefs en deux groupes se suivent sans autre interruption qu'un poteau de soutien en béton, qui les coupe tous les quatre mètres. Ces bas-reliefs ont la particularité de combiner pour la première fois le relief avec le verre. Les parties creuses sont en effet remplacées par du verre épais de Baccarat, dont les couleurs ont intentionnellement été choisies dans une gamme de grisailles (bleuté, verdâtre, rose, mauve) afin de ne pas trahir l'éclat coloré des vitraux qui les dominent.

Le métro parisien — ou, du moins, la station Franklin Roosevelt — va se transformer en salle d'exposition et orner ses murs de tableaux de maîtres contemporains. Reproduites par le nouveau procédé des « Gémeaux », invention du peintre Jean Crotti qui permet par superposition et assemblage de morceaux de verre coloré maintenus par un liant incolore d'obtenir n'importe quelle composition, des toiles célèbres serviront de panneaux publicitaires. Les annonceurs choisiront un tableau dont le sujet se rapporte au produit qu'ils désirent vanter.

Sur le thème de la « Collection Imaginaire » **François Heim** *va faire au début de novembre dans sa galerie parisienne la première de ses expositions annuelles : 25 tableaux anciens choisis d'après un seul critère, la qualité. Clous de l'exposition, une admirable nature morte de Chardin disparue depuis une centaine d'années et un des deux tableaux mythologiques de Louis le Nain « Thésée abandonnant Ariane », découvert il y a quelques mois chez un antiquaire de province. On ne connaissait jusqu'ici comme œuvre mythologique de Louis le Nain que « Vénus dans la forge de Vulcain »*

D'autres œuvres importantes figureront à l'exposition, notamment un très beau portrait de jeune femme de Nattier, un paysage de Claude Lorrain et une Vierge entourée de saints du primitif flamand Jan Provoost.

Manessier, artisan religieux

Suite de la page 31

Art tellement spirituel que personne n'en a mis le contenu sacré en doute, et d'autant plus efficace que la transmission de son message se fait par la nature de l'œuvre et seulement par elle — indépendamment d'un sujet et d'un thème qui n'existent plus. — comment cet art de Manessier réussit-il à faire passer en nous l'expérience qui l'anime ? Par son caractère non figuratif, d'abord, semble-t-il, ainsi qu'il l'a écrit lui-même dans *Esprit : L'art de la non-figuration me semble être la chance actuelle par laquelle le peintre peut le mieux remonter vers sa réalité et reprendre conscience de ce qui est essentiel en lui. Ce n'est qu'à partir de ce point reconquis qu'il pourra par la suite retrouver son poids et revitaliser jusqu'à la réalité extérieure du monde (...) Si l'homme est une hiérarchie de valeurs, son apparence extérieure n'est qu'un fantôme transparent, s'il est vide de contenu spirituel.*

Mais il est un autre moyen — d'autres moyens, serait-il plus juste d'écrire — par lesquels il réussit à nous rendre sensibles au surnaturel. Le dépouillement de sa peinture ; ce besoin qu'elle avoue, d'une simplicité, d'une unité, d'une plénitude à laquelle elle accède par l'ascétisme, la discipline, l'humilité ; cette sévérité qui sourit ; cette splendeur modeste ; cette réserve ; la nécessité intime qu'on y sent de parler peu et juste, avec pudeur, respectueusement ; le silence qu'elle porte et qu'elle dispense autour d'elle ; la paix qu'elle rayonne — autant de signes de sa spiritualité et autant de chemins par lesquels celle-ci se fraye un passage jusqu'à nous. Autant que son caractère non figuratif, son allure classique, sa nature classique sont la cause de l'ébranlement par lequel elle nous rend attentifs à son témoignage et nous propose sa vérité.

Ainsi c'est par la vérité de Manessier que s'expliquent ses paradoxes. Parce qu'il est un peintre authentique et que tout, dans son art, porte la marque de cette authenticité, il a réussi à faire admirer par beaucoup, et ce qui lui agrée davantage, j'en suis sûr, à faire aimer par plusieurs, une peinture que sa spiritualité chrétienne et son classicisme français auraient du rendre inaccessible et étrangère à la plupart. Aussi, à tous les titres qu'il possède à notre reconnaissance, ajoute-t-il encore celui-ci : il nous rend confiance malgré tout en notre époque, puisque cette époque, si attirée qu'elle soit par toute vulgarité, est encore cependant capable, sinon de rechercher, comme le vieux Diogène, du moins de reconnaître, de respecter et d'admirer un homme, quand elle en trouve un, un homme porteur de vérités dont elle éprouve peut-être elle-même, confusément, la nostalgie.

Si vous voulez en savoir davantage

Une monographie due à Jean Cayrol doit paraître prochainement aux éditions Falaise. C'est la première qui soit consacrée à Manessier. On lira avec intérêt l'ouvrage de Camille Bourniquel, Trois peintres, *qui comprend des études illustrées sur Le Moal, Manessier et Singier (René Drouin, Paris, 1946). D'autre part, Bernard Dorival, dans les* Etapes de la peinture contemporaine, *mentionne très largement Manessier (N.R.F., Paris, 1945-46).*



TROMPE - L'ŒIL

Quel est l'artiste qui a représenté cette cathédrale médiévale ?

Les six premiers lecteurs qui auront les premiers trouvé la solution de l'énigme recevront un abonnement gratuit d'un an.

Nos lecteurs ont été nombreux à reconnaître, dans le dessin proposé en énigme de notre numéro 9, le peintre Maurice Utrillo enfant par sa mère Suzanne Valadon.

LES GAGNANTS

Voici les noms des gagnants (le tampon de la poste faisant foi) :

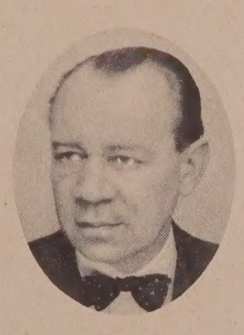
1. Mme Jacqueline Perret, 15, rue du Vidollet, Genève.
2. M. J.-J. Gut, Villette, Vaud, Suisse.
3. M. Jacques Auriac, 23, rue des Jeûneurs, Paris (2e).
4. Mme Yvonne Féron, 11 bis, rue de la Planche, Paris (7e).
5. M. Robert Verly, 8, rue Blomet, Paris (15e).
6. M. J.-L. Jacques, 17, allée du Cloître, Bruxelles.

Nous sommes heureux de les compter parmi nos abonnés.

Nos auteurs, nos amis



Alain Jouffroy est né le 11 septembre 1928 à Paris. Très jeune, il se voue à la poésie et, à la suite d'une rencontre avec André Breton, au cours de l'été 1946, il entre au groupe surréaliste. A partir de 1952, il publie des poèmes dans différentes revues : Botteghe Oscure, le Mercure de France, les Lettres Nouvelles. Son premier recueil de poèmes, Attulima, *paraît en 1954 (La Balance, Paris). Critique d'art, il a publié dans les Cahiers d'Art des études sur Victor Brauner et Matta, mais sa préoccupation essentielle demeure la poésie. A lire :* Les Quatre Saisons d'une Ame, *poèmes sur des dessins de Manina (Ed. du Dragon, Paris, 1955).*



Lithuanien, Jurgis Baltrusaïtis a été professeur à l'Université de Kaunas jusqu'à la guerre. Il a fait des études d'histoire de l'art dans l'entourage immédiat d'Henri Focillon et, depuis 1940, il est allé à plusieurs reprises faire des cours aux Etats-Unis. On lui doit d'importantes études sur l'époque romane, le Moyen-Orient et les rapports entre l'Orient et l'Occident. Depuis qu'il a achevé sa Cosmographie chrétienne dans l'art du Moyen Age *(1939), il se consacre surtout à l'étude du côté visionnaire et des aspects étranges de l'art gothique et de la Renaissance avec leurs prolongements. A lire :* Les Anamorphoses ou perspectives curieuses *(O. Perrin, Paris, 1955).*

Né à Paris en 1914, Bernard Dorival, normalien et agrégé des lettres, est depuis 1941 conservateur au Musée National d'Art Moderne où il a organisé plus de cinquante expositions. Professeur à l'Ecole du Louvre, il a publié de nombreux ouvrages sur la peinture française contemporaine, rédigé maints catalogues, dirigé la publication du volume Les Peintres célèbres *(Mazenod, Paris) et fait des conférences dans le monde entier. Il travaille actuellement à un ouvrage sur la peinture française au XVIIe siècle. A lire son* Cézanne *(Tisné, Paris, 1948).*



Hélène Candilis est née à Athènes où elle a vécu jusqu'en 1946. Elle a fait ses études d'archéologie à l'Université d'Athènes et est diplômée de l'Institut français de cette ville. Elle a parcouru la Grèce dont elle a étudié avec passion l'archéologie, mais elle aime également Paris où elle habite depuis neuf ans et où elle a continué des études à La Sorbonne. Elle prépare actuellement un ouvrage sur la Céramique archaïque en Grèce.

Nous avons déjà présenté à nos lecteurs Henri Perruchot.

